

SZÍNHÁZ



Marianna Sztrojeva: Váltások a szovjet rendezőművészetben • Nyikolaj Zsegin: Kettős portré • Alekszandr Gerskovics: Színházi krónikám • Nánay István: Az újraértelmezés fokozatai • Mejerhold műhelyéből • Tarján Tamás: Tizenhármas csere • Vampilov: Vadkacsavadászat (dráma)

1979
November



SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XII. ÉVFOLYAM 11. SZÁM
1979. NOVEMBER

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 240,- Ft, fél évre 12,- Ft
Példányonkénti ár: 20,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149
Indexszám: 25.797

79.2691 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Udvaros Dorottya (Léna) és Végyári Tamás
(Dmitrijev) Trifonov Csere című **darabjának**
szolnoki előadásában (MTI fotó - Illovsky
Béla felv.)



A hátsó borítón:

**E. Gonszarov díszlete Az ember tragédiája minsz-
ki előadásához**

TARTALOM

MARIANNA SZTROJEVA

Váltások a szovjet rendezőművészetben (1)

NYIKOLAJ ZEGIN

Kettős portré (12)

magyar drámafesztivál a Szovjetunióban

ALEKSZANDR GERSKOVICS

Színházi krónikám (20)

NÁRAY ISTVÁN

Az újraértelmezés fokozatai (27)

SZÜCS MIKLÓS

Történelem és jelenkor - két előadás tükrében (29)

színháztörténet

Mejerhold műhelyéből (32)

ELBERT JÁNOS

Vázlat Alekszandr Vampilovról (36)

játékszín

TARJÁN TAMÁS

Tizenhármas csere (38)

fórum

RAJK ANDRÁS

„Színházzá tett szobák” (42)

CSIK ISTVÁN

PQ '79 (45)

szemle

KOLTAI TAMÁS

Mészáros Tamás: Kulisszák nélkül (47)

drámamelléklet

ALEKSZANDR VAMPILOV: **Vadkacsavadászat**

MARIANNA SZTROJEVA

Váltások a szovjet rendezőművészetben

A XIX. század színházát még viszonylagos stabilitás jellemezte. Az egyes ember és környezete viszonyát kifejező általános jelzések, a színész és színpadi környezetének viszonya megingathatatlanak tűnt, a szobadíszlet pedig a színpad elidegeníthetetlen kellékének. Középpontjában mindig a színész állt, mintegy a színpad egyetlen fontos része. A díszlet szinte észrevétlen maradt, nem szólt bele a dialógusba.

Sztanyiszlavszkij és a Művész Színház

Ez a helyzet abban a történelmi pillanatban változott meg, amikor a rendezőművészet mint önálló művészet jelent meg. Oroszországban ez a pillanat akkor következett be, amikor Csehov Sirálya felrebbent a Művész Színház függönyére. Ettől kezdve a rendező a színpad teljhatalmú ura, aki mintegy az élet, a valóság meghatalmazásával cselekszik. Az emberábrázolást kiegészítette a világ, a teljes élet összetettebb ábrázolására való törekvés. Megszűnt a színpadi tér passzívítása. A színpad láthatóvá tette az embernek a környezetével, a természettel való viszonyát, magát a történelmi folyamatot. Megkezdődött a színpadon az embernek és a világnak, a századnak a párbeszéde. Ez a folyamat, amely voltaképpen a klasszikus orosz irodalom filozófiai és művészi felfedezéseire alapozódott, a színpadi realizmus új formáját teremtette meg.

Ezeknek a törekvéseknek a célja nem egyszerűen az volt, hogy a színpadon hitelessé tegye az ábrázolt világot, vagy hogy ezzel ingerelje a megmerevedett színpadi rutint. Sztanyiszlavszkij rendezői módszere egészen új viszony ki-alkítására törekedett az ember és a valóság között. Az utazások, kutatások során összegyűjtött tárgyak, vázlatok egy sajátos színpadi valóság részévé váltak. A színpadon megjelenve ezek nemcsak egyszerűen az életet ábrázolták - azt az életet, amelyet a mindennapokban maga körül a néző is lát -, hanem azt a másik, láthatatlan életet is, amely eddig nem fért be a színpad keretei közé.

Az életmetszet, amelyet a színpadom

láttunk, nem metszette ketté a színpad előtti és mögötti teret, hanem éppen ellenkezőleg, ablakot nyitott rajta a végtelen természet felé. Például: ha kinyílt egy ajtó, akkor mögötte a ház meleg, lakott gyomrába tekinthettünk. Ha kinyílt egy ablak, a következő pillanatban virágzó faágak hajoltak be rajta. A távolban a mezőn folyókanyar tűnik fel, még messzebb a ködbe vesző horizont, ahonnan szinte - mint az égből felhangzik a *Cseresznyés kertben* annak a megpattant húrnak a fájdalmas hangja.

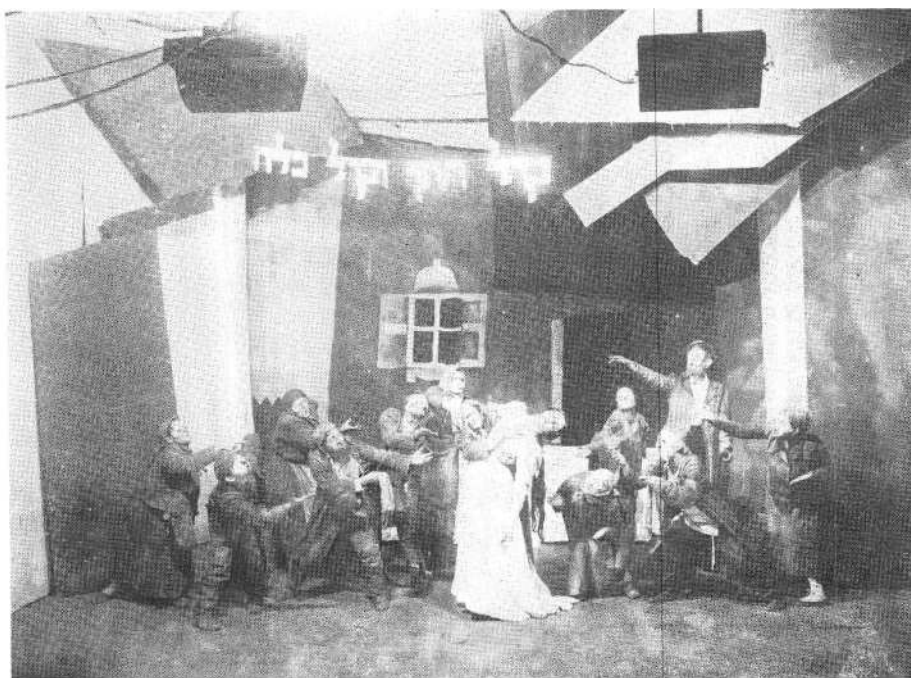
A szerény, hétköznapi Csehov-bőseikben mindennapi életük kisszerűsége mellett feltárult az is, hogy milyen lehet és milyen is lesz még az élet egyszer. Fel-tárultak bennük az emberi méltóság tartalékai, amelyek mintegy a jövő zálogává váltak ezekben a figurákban. Közelinek tűnt az a pillanat, amikor egy új szinten harmónia létesülhet ezek között a tulajdonságok között. A néző meg-érezte ennek a pillanatnak a közelségét.

Elmúlt néhány esztendő, és mindez egyszerre csak fölöslegessé vált. A Művész Színház igazsága haszontalan igazság lett, amint ezt maga Nyemirovics-Dancsenko megjegyezte. A szerényen poétikus csehovi hősök befejezték küldetésüket. Létük, amely a véghez közeledve egy pillanatra még fellobbant, megszakadt. Feleslegessé váltunk - ismerték fel a *Cseresznyés kert* gazdái. Feleslegessé váltak a nagyszerű, okos asszonyok, akik

hosszú szoknyában jártak, fehér blúzban, amelyeknek magas nyaka volt, széles karimájú kalapokban, amely puha árnyékot vetett az arcukra, a furcsa férfiak, akik mindig kissé bizalmatlanul, de udvariasan néznek beszélgetőpartnerükre a cvikkerük felett, amely hosszú zsinóron lóg, és akik egész éjszaka tudnak vitatkozni az élet értelméről, arról, hogy mi lesz majd két-háromszáz év múlva.

A Művész Színház híres csehovi világa feledésbe tűnt. És magával vitte az egész színpadi berendezést. A telezsúfolt, „belakott” színpadtér most már szinte anakronizmusnak tűnt. A házából, a természetes világából kiűzött ember így, csupaszon szembekerült a történelemmel. „Kizökökent az idő.” Az élet komótos folyamatát egy katasztrófális robbanás megszakította. „Szörnyű időket élünk, minden darabokra tört.” Ezek a gorkiji szavak jellemzik a születő színház jellegét. A század háborúk és forradalmak korszakába lépett. A természetes környezetéből kiszakított embert lövészárkokba és barikádokra sodorta a történelem. Élesen kirajzolódott az osztályok antagonisztikus ellentéte. Az első orosz forradalom után beköszöntött a reakció korszaka.

Ezeket a történelmi változásokat az orosz értelmiség, köztük a művészértelmiség egy része is katasztrófának, a régi értékek megsemmisülésének érezte. Úgy tűnt, hogy az emberiség a pusztulás szé-



Jelenet Vahtangov 1922-es Dibuk-rendezéséből

lén áll, a humanista kultúrát a megsemmisülés fenyegeti. A század első éveinek demokratikus illúzióit a hanyatlás, a dekadencia eszméi váltják fel. Az orosz kultúra legjobbjai természetesen a reakciónak ebben a nehéz korszakában is ellenálltak ezeknek a hangulatoknak. Folytatódott a demokratikus és szocialista kultúra elemeinek a kialakítása. A művészt azonban tragikus előérzetek kerítik hatalmukba. Az új század ellentmondásait megoldhatatlannak érzi. Megjelennek a halál motívumai. A lírát felváltja a tragédia. A művész hatalmas erőfeszítésekkel igyekszik a történelmet megérteni, felemelkedni az új idők filozófiáig. Művészet és valóság új típusú viszonyát célozzák a filozófiai és költői általánosítások, a szimbólumok keresése. Új metaforák jönnek létre, új színpadi nyelv születik. A Művész Színház alakítása után mindössze öt évvel újabb váltása következik be tehát a rendezői formáknak. A színház új jelzésrendszert dolgoz ki magának. Képeletét a láthatatlan erők kerítik hatalmukba. Az emberek mindennapi élete eltűnik a színpadról. Eltűnik a horizont is, a légkörből ki-fogy az oxigén.

A létezésének szabadságától és teljeségétől megfosztott ember egyedül marad egy ijesztően üres színpadon. Meg-marad egy-egy előadásban egy szoba-szöglet, de csak azért, hogy mögötte a nagybetűs Halál várja az embert. A színpadot fekete bársony borítja, mint az élet végtelen bánatának a jelképe vagy mint szürke, áthatolhatatlan köd, mint a világ végtelen és arc nélküli aljasságának megtestesülése. A színpadot előtörték a tragikus hangvételű vásári komédia elemei, a végét járó élet álarcosbálja, a pestistánc jelképe. Gordon Craig tervezett díszleteket a Művész Színház *Hamlet*-előadásához. Hatalmas lapjai azzal fenygették a kis emberfigurákat, hogy elnyelik őket a kozmikus tér titokzatosan villogó pusztaságában.

Mejerhold és az új stilizáció

Az új rendezői szisztémát a Povarszkaja utcai stúdióban kezdték el kikísérletezni, amelyet 1905-ben Sztanyiszlavszkij és Mejerhold együtt tervezett, majd mind-egyik rendező a maga művészetében gondolta tovább az itt lefektetett alapelveket.

Sztanyiszlavszkij azért kereste a stilizáció lehetőségeit, hogy a realizmust a szimbólum mélységéig dolgozza ki, hogy a már kialakult művészetét egy költőileg

általánosított rendszerbe illeszthesse bele. Mejerhold viszont a maga szimbólumait a színész naturális léte ellenében használta. Arra törekedett, hogy alárendelje azt a maga elvont metaforikus rendezői elképzeléseinek.

Ez két különböző szisztéma. Az egyik az élő színész színháza, a másik az elvont, metaforikus formák színháza. Az új korszak színházművészetét ez a két egymással szüntelen vitázó, de egymáshoz néha mégis meglepően közel kerülő, egy-mást szerencsésen kiegészítő rendezői irányzat határozza meg. Mindegyik a maga módján fejezte ki a kort, amelyben született. Sztanyiszlavszkij azért foglalta műveibe a korszak tragikus vonásait, hogy meghaladhassa azokat. A kortársi élet diszharmonijára ő az élet örök harmóniája, egyfajta „örök emberi” pozíciójából tekintett.

Mejerhold génuszát az orosz kultúrának egy másik ága táplálta, amely a kortársi élet diszharmoniját, katasztrofikus voltát fejezi ki. Az új század tragikus ellentmondásait ő mint saját egyéni tragédiáját fejezte ki. Úgy lépett színpadra, mint maga a XX. század nyugtalan lelke. Sztanyiszlavszkijjal ellentétben Mejerhold alkatánál fogva a tragikus világ-érzés képviselője volt. Sztanyiszlavszkij világa a Puskintól Tolsztojig és Csehovig terjedő orosz klasszikus irodalom világa. Mejerholdé az a diszharmonikus, szaggatott vonal, amely Lermontovtól Gogolhoz és Dosztojevszkijhez vezet. Mindkét rendező a maga módján értelmezte a stilizált színház fogalmát. Sztanyiszlavszkij azért adott helyt a színpadon a stilizációnak, hogy az élő emberi figuráknak megadja azt az általános jelentést is, amelyet a természet kölcsönöz nekik. Mejerhold elhatárolta magát minden naturálistól a színpadon. A stilizáció segítségével a színháznak és a világnak egy különös modelljét alkotta meg, amelyet szembeállított a reális világgal. Sztanyiszlavszkij és Mejerhold művészi különbségei szüntelenül taszították és vonzották egymást.

Sztanyiszlavszkij és Mejerhold általában az újítók türelmetlenségével tört előre, és néha egyenetlen ütésre kényszerítette a színház pulzusát.

Amikor a forradalom egész vidám vakmerőségével betört az életbe és a színpadra, újabb nagy változások történtek. Ez a mejerholdi stilizáció korszaka. Nem véletlen, hogy ő lett a „Színházi Október” vezetője. Nemcsak azért, mert a színházi formák szüntelen megújítása

nak a harcosa volt. Egyszerűen eljött a ő ideje. Azért vetette bele magát azonnal a forradalom viharába, mert ez az eleme a maga kitöréseivel, totális ellentmondásaival, vakmerőségével és szüntelen előretökélésével rokon volt az ő lázadó alkatával, az ő újító temperamentumával

Az a Mejerhold, aki nemrég még Gologynnal együtt rendezte a keresett, dekadenskedő Alarcosbál-előadást, most h tározottan szakít az esztétizáló formával. A színpadot újra a történelemnek rendeli alá. A tragikusan árnyalt

ünnepélyesség helyett a színpadra ömlött a győztesek fiatal, kihívó és kegyetlen új hangja. Látható a díszítéstől mentes, csupasz hátsó téglafal, a színpadtér pedig

tömeggyűlések színhelye lesz. A tömeg, a né vált a színház hőségé. Bátran harsogott a kórus, s az ember vagy vörös parancsnok volt, vagy ellenség. Parancsszava hallatszottak, és sortűz dördült. Semmi motiválás: aki nincs velünk, az ellenünk van. És az ellenséges burzsoá elemme együtt kisöpörtünk a színpadról mindent, ami személyes, egyéni, konkrét volt. Ez volt az az időszak, amikor a forrt dalom csak milliókban számolt, elvesztette érzékét az egyes ember problémái iránt. A magunk elé tűzött nagyszer feladatok és az anyagi, valamint a kulturális szempontból is érezhető igénye közti ellentmondás, amelyet Lenin a szituáció kulcsának nevezett, valami furcsa dacos aszketizmust eredményezett, visszautasítását nemcsak a fizikai, de a szellemi javaknak is. A szigorú aszketizmus a demokrácia színönimájává, a korszak alaptörvényévé vált. Az önfeláldozás a emberi magatartás alapformája lett.

A művészek a szabadság, az igazság szózatát, a jövő friss zenéjét hallották kastélyrombolás hangjaiban. Ezért a jó vőért hoztak áldozatokat, az életben és művészetben. Az éhező, félig megfagyott Moszkvában, ahol szinte

megszűnt minden hagyományos értelemben vet kultúra, ahol nehéz volt az élet, és ahol dolgozni még nehezebb volt, Vahtangov lelkesen arra hívta fel tanítványait, hogy „hallgassák a forradalom zenéjét”. Sztanyiszlavszkij tanítványa, Vahtangov az elsők között csatlakozott Mejerhold cél kitűzéseéhez. Nem azért, mintha megingott volna hite Sztanyiszlavszkij

művészetének alapelveiben, hanem mert érezte: az adott pillanatban ezek nem időszerűek. De Vahtangov látnokian azt is megjövendölte, hogy a jövő valamikor majd egyesíteni fogja Sztanyiszlavszkij és Mejerhold nevét. Az élő színész szín

házának és az elvont metaforikus színháznak a szintézise benne van Vahtangov utolsó rendezésében, a Turandot regnőben is, mint álom, mint a jövő megérzése.

De akkor ez az előérzet még nem lát-szott reálisnak. Csak később, amikor visszavonult az agitációs színház tavaszi árhulláma, amely minden régi holmitól meg akarta tisztítani a színházat, került elő újra a pszichológiai színház. És bár a kritika még mindig arra törekedett nagy zajjal, hogy a semmiből valamiféle „tisztá proletárművészetet” teremtsen, a régi színházak újra szükségesek lettek a társadalom számára. Az ország a békés időszakra rendezkedett be. Véget ért a rombolás, elkezdődött az építés korszaka. A frontmódszerek, a rekedt parancs-szavak, a hangos kiabálás, a puskák és ágyúk fenyegető zaja, a hadikommuniz-mus korszaka átadta helyét a békés épí-tőmunkának.

Visszatérés a realizmushoz

Igy tehát a forradalom után nyolc-kilenc évvel új ciklus kezdődött a szovjet rendezőművészetben, amelyet így nevez-hetünk: a pszichológiai realizmushoz való visszatérés korszaka. Az ebben az idő-szakban született előadások - akkor is,

ha maga Mejerhold rendezte őket - foko-zatosan szakítottak az aszketizmussal, a sémákkal, az egyenruhákkal, a csupasz színpaddal, a színészi munkának a nagy tömegek mozgására és az akrobatikára való leegyszerűsítésével, a politikai pla-kátok nyelvével. Egy új típusú színész-színház kezdett formálódni.

Visszatért jogaiba a mindennapi élet, melyet a forradalom átalakított. Ismét érdekessé vált az emberi pszichológia, az érzések, az emberi lélek dialektikájának feltárása, újra előtérbe kerültek az emberi élet apró igazságai, amelyeket a for-radalom egy időre háttérbe szorított. Nem véletlen, hogy a Művész Színház *A Turbinok régnapjai* című előadását nagy sikere miatt a *Sirállyal* együtt emlegették.

Ez a fejlődés az 1930-as években egy-beesett egy új nemzedék jelentkezésével. Sztanyiszlavszkij és Mejerhold tanítvá-nyai - Vahtangov, Tairov, Popov, mind-egyikük a maga módján, más-más oldalról - valamiféle szintézisre törekedtek. Ehhez jutott el végül Nyemirovics-Dancsenko is.

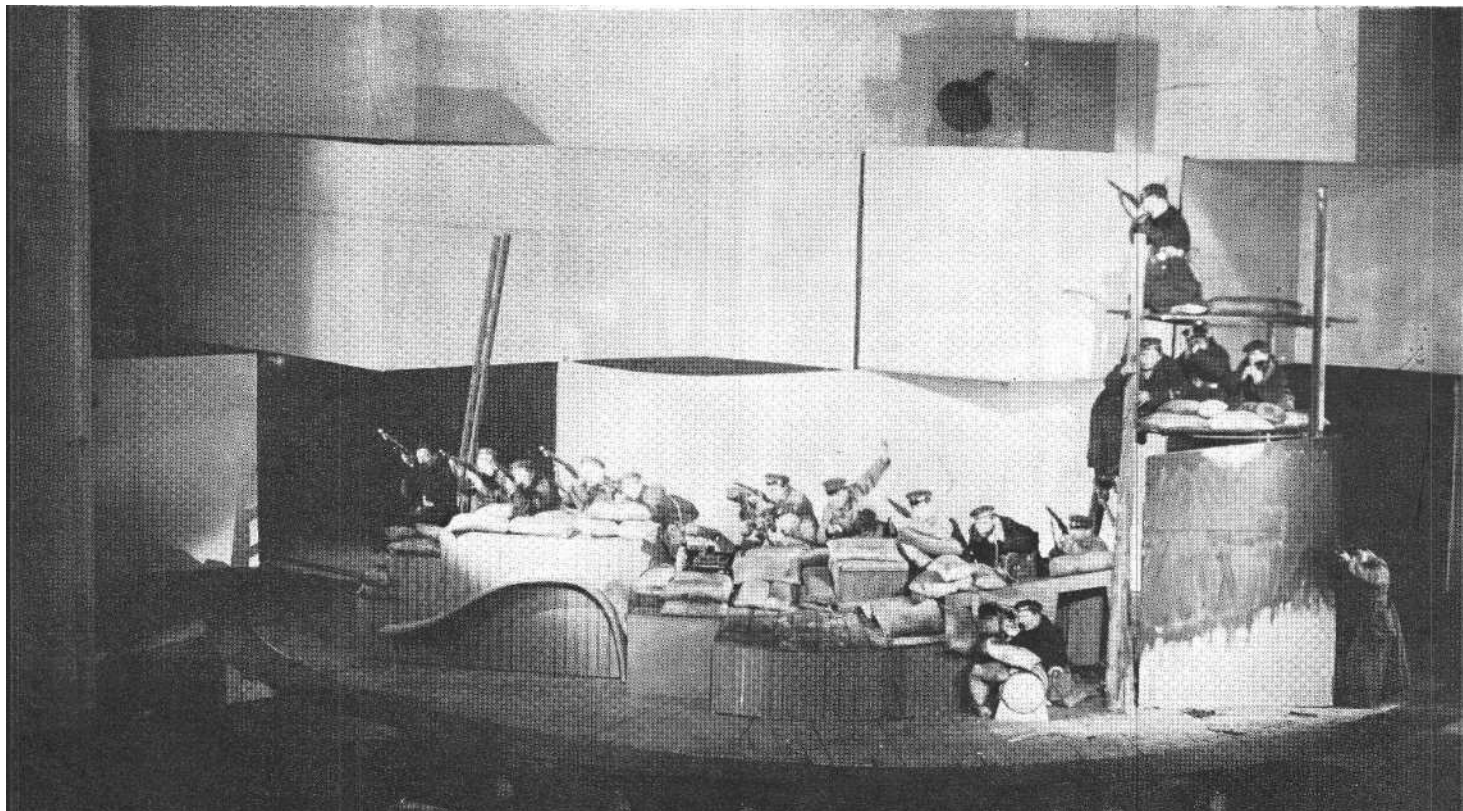
Az első ötéves terv hősét nem lehetett karosszékre vagy díványra ültetni, szobába zárni - ez a kor más szcenikai megfogalmazást és környezetet követelt. Építőállványzatot, egy gözhajó fedélze

tét, plakátokat, magas színpadi emelvé-nyeket. Az ember nagyon dinamikus és ugyanakkor általános jelentést kapott. Az építőállványzatok életprózája mint az élet poézise jelent meg. Az élő embert távlatba helyezi a rendező, mintegy ki-emeli, felmagasztosítja. Az ember győz a történelmi szükségszerűség megvalósí-tásáért vívott ütközetben. Olyasmit hajt végre, amely több mint ő. „Elek, elek, barátaim! Elek!” Ez a kétségbeesetten örvendező kiáltás romantikus himnusz-ként szól az emberről, aki túlélte a törté-nelem viharát. Így jött létre egy új színpadi filozófia.

A háború utáni évek progresszív euró-pai művészei arra törekedtek, hogy a té-nyek igazságát találják meg. Hogy újra visszatérjenek az egyszerű ember életé-hez, megtisztítsák műveiket a hazugságtól és farizeusságtól, amely a fasiszmus totális hatalma alatt rakódott a művészet-re.

A mi színházunk ebbe a neorealista hullámba valamivel később kapcsolódott be, amikor már a mozi, a prózairodalom és a költészet is elmondta a magáét. A színházi neorealizmus nálunk szerényen kezdődött, minden sokat ígérő bejelentés nélkül. Egyszerűen összeszővetkezett a Művész Színház stúdiójának

Mejerhold 1931-es rendezése (Visnyevszkij: Döntő csapás)





Jelenet Ajtmatov Föl a Fudzsijárára című színművének előadásából (Szovremennyik Színház)

egyik végzős osztálya Oleg Jefremov vezetésével. Nem akartak különböző színházakhoz kerülni. Együtt maradtak, és éjszakánként (saját zsebükre és felelőségükre) elkezdtek próbálni egy kezdő drámaíró darabját: Viktor Rozov *örökké élnek* című művét.

Jefremov és a Szovremennyik

A Szovremennyik (Kortárs) elnevezés csak ezután alakult ki. Művészi programjukként Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko hagyatékának újra-élesztését jelölték meg. Csak jóval később kaptak önálló helyiséget, fizetést, és csak azután jelentek meg az első plakátok. Egyszerűen váratlanul és hívatlanul jött létre a Művész Színház új stúdiója. A Művész Színház régi, elszáradt fája egyszerűen csak új hajtást eresztett.

A Szovremennyik az *Örökké élnek* című darabbal kezdett, egy olyan embernek a darabjával, aki átélte a háborút, a lövészárkot, a sebesülést, a kórházat - aki az irodalomba egyenesen a háborúból érkezett. Viktor Rozov ott értette meg, hogy a halál kegyetlen megpróbáltatásában elpusztul mindaz, ami hazug. Csak az igazság marad meg örökké. Leomlanak a hamis tekintélyek, a régi dogmák, a naiv, csalóka illúziók. Csak az igazi bátorság állja ki a próbát. A testvériség. És ebben a kegyetlen próbatételben születik újjá a haza eszméje, tisztul meg a lelkiismeret, hogy bármely pillanatban fölládozzuk magunkat az igaz ügyért.

Rozov abban különbözik Tyihonovtól vagy Kazakevicstől, Bondarjevától vagy Baklanovtól, hogy soha nem igyekezett művészetében a háborút regény-témaként fölhasználni. Még az *Örökké élnek* című darabban sem a fronton ábrázolja hőseit, hanem a hátszágban, az evakuáció körülményei között. Rozovnak mindörökké megmaradt az a szokása, hogy az embereket nem a lövészárok-

ban vizsgáljátja, amikor fegyver van a kezükben, amikor világos, hogy ki az ellenség és ki a barát, hanem békés körülmények között, messze az ütközetektől. A rozovi „rövidnádrágások” és Vologyin „gyári lányai”, akik akkor a Szovremennyik előadásaiban és más előadásokon is megjelentek, mindenféle maradiság ellen fellázkodtak: a hazugság, a megfélemlítés, a hallgatás, a közömbösség, a kispolgári önelégültség és konformizmus ellen. Haragjuk mögött apáik indulata volt: azoké, akik harcoltak és meghaltak a háborúban. *A Boldogság merre vagy?* című Rozov-darab hőse Oleg, gyermekes haragjában édesapja kardjával apróra szabdalja egy kispolgári lakás bútortálat.

A Szovremennyik a Művész Színház örökösének vallja magát. És valóban azzá is teszi hallatlan érzékenysége az életigazságok iránt, amely itt a rendező munkájának alapjává vált. Oleg Jefremov, akinek abszolút hallása van az emberi igazságok iránt, magával tudta ragadni a fiatal színészeket. Mindegyikük, legyen az Kvasa, Tabakov vagy Jesztyignejev, kezdetben akaratlanul is az ő hangvételével, hangszínével dolgozott, az ő lumberjackjait viselte, az ő széles, szögletes mozdulatait ismételte, magáévá tette kissé nehézkes, de az igazság iránt hallatlanul érzékeny temperamentumát.

Aztán később kiderült, hogy mindegyiküknek megvan a maga, a másikhoz nem hasonlítható egyénisége. Így jött létre az az új stílus, amelyről azonnal meg lehet ismerni a Szovremennyik színészeit. Az első időben mindannyian egy-ívásúak voltak, és egyformán gondolkodtak. Közös fejezték ki azt az igazságot, amely az egész csoport alapelménye volt. Ez a közös úgy fontosabb lett számukra az egyéni sikernél. Éppen ebben volt bájuk és tisztaságuk: ennek a közös kalásznak, a Szovremennyiknek minden egyes szálát átkötötte egy fonál,

egy gondolat. Ebben a stúdiójellegben persze - mint kiderült -, bizonyos korlátok is voltak. A fiatal színháznak nyilvánvalóan nem lehetett meg a megfelelő esztétikai kultúrája, művészi gondolkodásuk skálája sem volt még elég széles. Egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a Szovremennyik neorealizmusa kifulladás. Ez először abban mutatkozott meg, hogy a formák nem voltak eléggé pontosak, a scenikai megoldások elmázolódtak. Az egyszerűségből szegényesség lett.

A hős ebben a színházban általában nem lépett ki soha a családból, a lakóház az utca, az iskola falai közül. Konfliktusa lokális jellegű volt: a közvetlen környezetével került szembe. Ez általában nem érintett nagy társadalmi-politika problémákat, hanem csupán erkölcsi jellegűeket. Ezért aztán a társadalmi-természeti környezet rajza kevésbé érdekelt te a színházat.

A rendezés az egyes emberrel foglalkozott. A maga kiválasztotta hős jellemét magatartását analizálta, és ritkán emelkedett

fel általános emberi, filozófiai, morális kérdésekre. A mindennapi élet, az akkori fiatalság hangulatát - még beszédmódját, szokásait is - nagyon jól és pontosan érzékeltette Jefremov, de még sokáig nem jutott el a történelemhez, a kor általános problémáihoz. Telt-múlt az idő megváltozott ezeknek a hősöknek az életkora. Az iskolásokból, akik még éppen csak a helyüket kezdték keresni az életben, érett emberek váltak, akiknek vissza kellett tekinteniük a megtett útra és nem volt már kit megkérdezni, hogy mi a helyes, mi nem. Bármilyen furcsa hiába nőttek fel, igazában mégsem váltak felnőttekké; tulajdonképp koravén gyerekek lettek. Ez az az „átközött infantilizmus”, amely Jevtusenokót, Voznyeszenszkijt és Akszjonovot is gyötörte.

Amikor Rozov *Érettségi* találkozójának negyvenéves szereplői újra összegyűlnek az osztályteremben, csodálkozva veszik észre, hogy a régi iskola padjai még mindig jók nekik. És amikor a *Fenn a Fudzsián* című darabban egy újabb magaslatra akarnának eljutni, sehogy senki nem sikerül. Hiába tekintenek vissza az életükre, tanulságot nem találnak. Nincsen új nézőpontjuk: a fiatalságukat továbbra is fiatalságuk gondolatrendszerében próbálják felmérni.

Így aztán a líra, a mindennapi lét és morál, az élő színész lehetőségeinek határain belül maradván nem születtek nagy rendezői megoldások. A színház lassanként elvesztette kapcsolatát az idővel

Elérkezett az a pillanat, amikor világossá vált, hogy a történelemhez kell fordulni annak tapasztalatából kell segítséget kapniuk a jelen megértéséhez: az elmúlt korok hőseitől kaphatnak csak segítséget önmaguk felnőtté válásához. Így született meg a *Dekabristák*, *Narodo-olecek*, *Bolsevikok* című trilógia, amelyet a Nagy Októberi Szocialista Forradalom tvenedih évfordulójára mutattak be. abból a nagyszabású elképzelésből természetesen nem minden valósult meg.

A trilógiában a színháznak ugyanazok a „koravén” fiataljai szerepeltek, mint a modern darabokban, csak történelmi köntösöket aggattak magukra. De ezekben a történelmi maskarákban mégis több volt a nyereség, mint a veszteség. Amikor Oleg Jefremov a színpad tükrökkel megsokszorozott mélyén L. Mik-lós cárt alakította, amint nagy színészi tökélyel vezeti a dekabristák kikérdezését, és mindenáron arra törekszik, hogy azok beismerjék bűnösségüket, egy új színpadi típus született: a képmutató zsarnoké.

A legtöbb színpadi nyereség a *Bolsevikok*ban született. Nemcsak azért, mert Satrov dokumentumdrámája a maga hi-telességében közel állt a színház stílusához. Az előadás igazi érdeme az volt, hogy talán a színház történetében először - az egyes kiváló színészi alakítások egységes rendezői egésszé, színpadi ko-reográfiává álltak össze. Úgy tűnik, hogy a forradalom történetének általánosítható értékei rákényszerítették a rendezőt a nagy színpadi általánosításokra. A darab dokumentarista jellegének megfelelően a színpadi játék is szimultán folyt, és úgy tervezték meg, hogy minden szereplő mindig színpadon legyen. A cselekmény időben is kitágult. Tizenöt percenként, megszakítva a cselekményt, fiatal katonák jöttek előre díszlépésben a színpad vörös drapériával borított mélyéből, és ünnepélyes őrségváltást hajtottak végre a Lenin-mauzóleum előtt. Ez a dokumentumbetét az egész cselekménynek izgatón mély hátteret, dimenziót kölcsönzött.

A színház eszmei és esztétikai útkereséséhez nagy segítséget adtak a klasszikus művek. De ezekhez is a maguk módján közeledtek - a színész révén. Goncsarov *Hétköznapi története*, az *Éjjeli menedékhely* és Szaltikov-Scsedrin *Balalajkin és barátai* című darabja elsősorban színészi felfedezéseket hozott. Jevsziyignyejev, Kvasa, Scserbakov ezekben a szerepekben nőttek fel igazán. De ezeket a

darabokat sem lehet nagy rendezői telitalálatnak nevezni. Valószínűleg ezért is nem sikerült a színháznak az igazán nagy szerzőket meghódítani: Csehovot vagy Shakespeare-t. Ezek komoly rendezői koncepciót igényelnek. A *Sirály* és a *Macbeth* előadásához a színház nem bizonyult még elég erősnek. Fejlődésében stagnáló szakasz következett be. Ez arra készítette a rendezőket, hogy újabb megoldásokat, lehetőségeket keressenek.

Ljubimov és a Taganka

Bár már régen készülődött, csak a hatvanas évek közepén csapott fel a szovjet rendezőművészet új hulláma. 1963-ban a Vahtangov Színház stúdiójának kis színpadán Jurij Ljubimov végzős osztályának tagjaival színre vitte Brecht *A szecsuan-i jólélek* című drámáját. Ekkor vette kezdetét a szovjet színház új korszaka. (Habár sok szempontból ez is a Szovremennyik szellemében jött létre.) A hatvanas évek főiskolásai, akik felemelt ököllel vitték Brecht arcképét, nemcsak rá esküdtek fel, hanem az 1920-as évek tradícióira is. A Taganka Színház Mejerhold, Vahtangov és Eizenstein művészetét akarta feltámasztani és összhangba hozni Brecht epikus színházával. Ezt a már régen megértett történelmi feladatot a Taganka más színházaknál radikálisabban hajtotta végre, mert sikerült magába

olvasztania az elvont metaforikus színház minden hagyományát, és sikerült ezen az alapon tovább is lépnie.

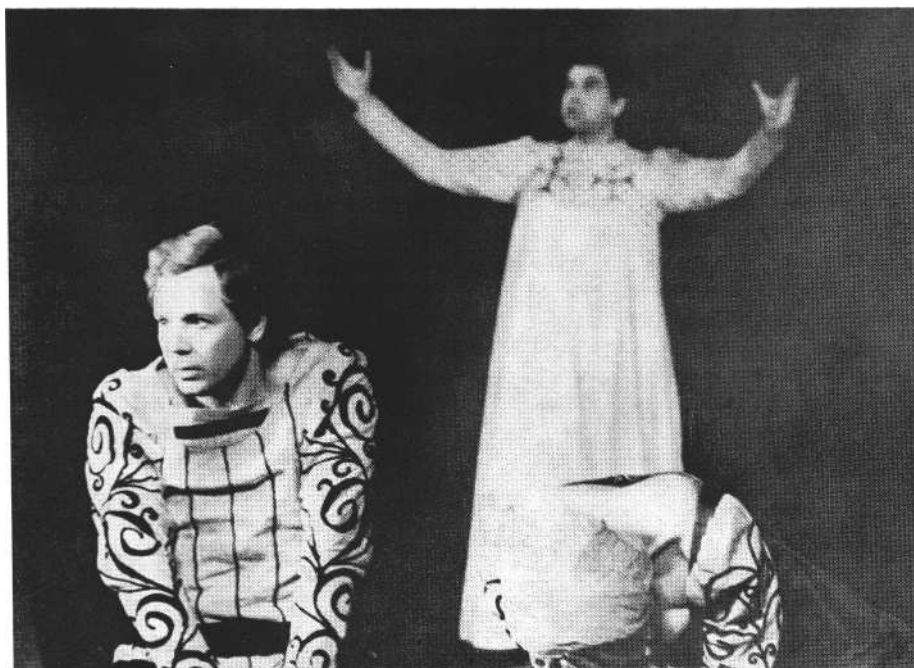
A stúdió első Brecht-előadásán a színpadteret csak jelezték; megszüntették és a nézőtérrel felvitt székekkel helyettesítették a hagyományos értelemben vett díszleteket, a színészek munkaruhát, egyszerű tréningruhát viseltek. Mindez arra szolgált, hogy feloldják a hagyományos színpad kötöttségeit. A fiatal színház nemcsak a hagyományos kortársi drámának fordított hátat - Arbuzovnak, Rozovnak, Vologyinnak -, de még Csehovtól is elfordult. A színészek kereken kijelentették: nem hajlandók többé Rozov „rövidnadrágos fiút” játszani.

A Taganka határozottan a Szovremennyik színpadi stílusa ellenében jött létre, ellenpólusává vált az átélés iskolájának. Elsajátítva a brechti elidegenítés fogásait, új színpadi mozgást alakítottak ki, amely lehetővé teszi a szereppel való azonosulást, de a szerepből bár-melyik pillanatban való kilépést is. Ez hatalmas lehetőségeket jelentett, A színész nemcsak az általa ábrázolt ember nevében beszélt, de a maga nemzedékének élettapasztalatát, véleményét, vágyait is elmondta.

A Taganka első évtizede után világossá vált, hogy Jurij Ljubimov teljesen új irányzatot hozott létre a színházművé-

A Tíz nap, amely megrengette a világot... előadása a Tagankán (Korniss Péter felv.)





Efrosz Romeo és Júliája a Központi Gyermekszínházban: Gracsev (Romeo) és Volkov (Lorenzo)

szetben. Költői estekkel és publicisztikai előadásokkal kezdte. Ezekben új viszonyt alakított ki a színház és a nézők között. Minden módon aktivizálni akarta a nézőt: fel akarta ébreszteni állampolgári felelősségét, el akarta szakítani a karosszéktől. Ennek érdekében felhasználta Mejerhold felfedezéseit: a negyedik fal eltüntetését, a rivalda megszüntetését, a portált, a járásokat, a díszleteket, a jelmezeket, a maszkokat és a parókákat. Színészei mind nagyszerűen mozognak, énekelnek, táncolnak, verset tudnak mondani, akrobatamutatványokat, pantomimot és bűvészmutatványokat adnak elő. A külső színészi technika, amely jó ideig háttérbe szorult a mi színházainkban, most hatalmas lökést adott az egész színházművészetnek.

Mindenki, aki belép a Taganka szín-ház hosszúkás alakú, keskeny, mindig zsúfolt nézőterére, az előadás résztvevőjének érzi magát. És a színház tudatosan hangsúlyozza is ezt a nézői részvételt az előadásban. A *Tíz nap, amely megrengette a világot* című előadás előtt a nézők jegyét az előcsarnokban strázsáló vöröskatonák veszik át és tűzik szuronyuk hegyére. A *hajnalok itt csendesek* című előadásban a nézőterre lépve félre kell hajtani egy sátorlapot. A *Falovak* színpadán futószőnyeg vezet átlósan - a nézőknek keresztül kell haladniuk rajta. A *Kapcsolják be a biztonsági öveket!* című produkcióban pedig ezt a felszólítást egyenesen a nézőkhöz intézik. És érez-zük is mindnyájan, hogy rólunk van szó.

A színpadi látványnak ez a dinamikája kialakította a maga sajátos jelzésrendszerét, amely lehetővé teszi, hogy a nézőhöz hiánytalanul eljusson a rendezői gondolat. Az alapja ennek a jelzésrendszernek maga a kellék mint színpadi metafo-

ra. Ljubimov rendezői gondolkodása persze nem egyszerre alakult ki. Először ő is inkább azzal foglalkozott, hogy megtisztítsa a színpadot minden régitől, hogy új formákat alakítson ki.

Aki *A szecsuanai jólélek* után megnézte Voznyeszenszkij *Antivilágok* című műsorát, az *Eők és holtakat* vagy a *Tíz nap, amely megrengette a világot* című előadásait, bizonyos ismétléseket fedezhetett fel. Igen, megint fényfüggöny, megint csupasz hátsó fal, megint a fekete tréningruhá, a pantomim, a gitár. De ahogy telt az idő, fokról fokra új metaforarendszert épített ki a színház. Ljubimov nem fordított hátat egyik régi megoldásának sem, hanem egy teljes jelrendszerbe kapcsolta be őket. És itt már feltétlenül szüksége volt a díszlettervezők segítségére. Egy olyan nagy színházi fantáziával rendelkező emberrel találkozott, mint David Borovszkij. Ez a találkozás alapvető jelentőségű volt. Először is közösen meghatározták a színpadi tér új alapelveit. Úgy lehetne ezt nevezni, hogy a mindennapi légkör, a szimbólumhoz vezető hidak megépítése. Az alapot mindig egy egyszerű, házi készítésű anyag adta: fa, vászon. Ez határozta meg az előadás „alaphangját”: az ábécé betűivel jelölt építőkövek a *Hallgassatok meg!* című Majakovszkij-produkcióban, egy hatalmas utcai óra a Csúcsforgalomban, egy teherautó platója és néhány oldaldeszékja *A hajnalok itt csendesekben*, egy szürkésbarna, durva anyagból szőtt függöny, mint a történelem kíméletlenségének szimbóluma a Hamletben, kéziratok és ügypapírok papírpelyhei, amelyek lassan hóesésként borítják be a színpadot a *Barátom, higgy!* című Puskin-műsorban. Ezek a metaforikus díszletelemek minden előadásban

a maguk életét élték, funkcionálisan is. A *Pugacsovban* szereplő láncok gúzsba kötötték a lázadó parasztok félmeztelen testét. A Majakovszkij-műsor játékkockái egy pillanat alatt sorba rendeződtek, és tribünné váltak a szónokló költő, vagy íróasztalokká a kritikusai számára. A teherautó platói felemelkedtek, és függőleges helyzetben fákat ábrázoltak, majd ismét leereszkedtek a mocsárba mint híd, és végül a katonalányok sírját ábrázolták, az előadás befejeztével a híres keringőjelenetben pedig szinte körbe-körbe táncoltak a színpadon. A függöny szinte a Hamlet főszereplőjévé vált. Mint kísértet beszélt Hamlethez, de át tudott alakulni trónszékké, amelynek karfáját belétűzőtt kardok alkották, és a végén ő söpörte le a hullákat a történelem színpadáról.

Ljubimov nagy felfedezése a színpadi metafora. Rendezői fantáziája kifogyhatatlannak látszik. Legutóbbi előadásaiban még rövidebbé vált a mindennapi léttől a szimbólumig vezető híd. A színpadon megjelentek az „életből vett” tárgyak, amelyeket nem stilizáltak, nem dolgoztak át, nem nagyítottak fel. Egy rozsdás borona, egy nyírfaágából készült doboz, papucs, bocskor és egy darab fekete kenyér a Falovakban. A *Kapcsolják be a biztonsági öveket!* című előadásban valódi repülőgépek szerepelnek. Ezek a tárgyak azonban nem arra szolgáltak, hogy a színpadot a mindennapi élet atmoszférája kerítse hatalmába. Tágabb érvényű jelképpé váltak. Az egyik előadásban mint a letűnt falusi élet tárgyai szerepeltek, a másikban mint egy repülőgép-szerencsétlenség maradványai. A rendezői gondolat dinamikája azt a célt szolgálta, hogy ezeket a szimbólumokat hozzákapszolja az élethez. És ebben egy sajátos logika jelent meg. Először hozzá kellett szoktatnia a nézőt ehhez a metaforikus gondolkodásmóddhoz. Ezért kezdetben közvetlenül a mindennapi összefüggésekből indult ki. Azután fokról fokra jutott el az élet különböző rétegeinek mélyebb vizsgálatáig. Most már minden előadása nagy, globális kérdésekkel foglalkozott, mint a nép és a forradalom (*Az anya*), a nép és a háború (*A hajnalok itt csendesek*), az ember és az idő (*Falovak*).

Az egyes ember ütköztetése a történelemmel minden esetben sajátosan dinamikus, a korszak lényegét tükröző metaforát csíhol ki. A színpadi tárgyak naturalis volta pedig a valódíságot igazolja, a metafora realista jellegét.

A Taganka munkájának minden területén megnyilvánul a természetes anyagokhoz és az élet természetes elemeihez való vonzódás - a repertoárban és a színházi munkában is. Miután kidolgozták a költői színház elemeit, új fogások és összetettebb irányzatok felé fordultak, elsősorban a tragédia új megjelenítése felé.

A tragédia sokáig hiányzott színházaink műsoráról. Csak néhány kivételt említhetünk, amelyek a szabályt erősítették, mint például Ohlopkov *Ifjú gárdája*. Ennek a jelenségnek az oka nemcsak a kultúra irányítóinak törekvéseiben keresendő, amelyhez a drámairodalom is igazodott. Ekkor a nagy klasszikus tragédiákat is úgy játszották, mint optimista, megtisztító erejű, hősi, patetikus műveket - mindegy, milyen jelzőket írtak melléjük, a lényeg az volt, hogy ne legyenek tragikusak. A pszichológiai színház, az átélés színháza így éles ellentétbe került a költői színházzal.

Nem véletlen, hogy a Művész Színház soha nem tudott nagy verses tragédiákat játszani. És most sem tudott. Valószínűleg az előadás egészen más pszicho-fizikai struktúrájára lenne szükség ezeknek a nagy tragédiáknak a bemutatásához. Ez a struktúra csak egy jelzéses világban dolgozható ki, amely el tud vonatkoztatni a szabadíszlettől, a mindennapi intonációktól és az emberi tettek kicsinyes indoklásától.

Ljubimov csak akkor mert a tragédia műfajához nyúlni, amikor a Taganka színészei megtanultak már jól verset mondani, megtanultak szabadon, kötetlenül, ugyanakkor nagy koncentrátsággal élni a költészet légkörében, amikor megtalálták a nézőtérrel való kapcsolat-tartás új formáit, és magukat a nézőket is rá tudták hangolni a költészet hullámhosszára. Ljubimov rövid idő alatt egy sor történelmi, forradalmi tragédiát rendezett (*Az anya*), mai témájú tragédiát (*A hajnalok itt csendesek*) és klasszikus tragédiát (*Hamlet*). Ez a trilógia nagyon nagy vizsga volt, és a színház sikerrel tette le ezt a vizsgát.

A Taganka színészei, következetesen haladva a maguk útján, éppen ezekben a tragédiákban jutottak közelebb az emberi élet apró, mindennapi igazságaihoz. Szlavina mint Nyilovna, Sapalov mint Vaszkov, Viszockij mint Hamlet, Gyemidova mint Gertrudis szabadon szárnyalnak a tragikus költészet magasságaiban, ugyanakkor az emberi érzések közvetlenségét is tolmácsolni tudják. Íme,



Efrosz Cseresznyéskert-rendezése a Tagankán (Sternberg, Viszockij és Gyemidova)

egy konkrét példa: hogyan fér meg egymással Mejerhold és Sztanyiszlavszkij. Ebben a szintézisben a színház csak gazdagodhat. Ettől kezdve elhallgatott az a diszkusszió, mely szerint a Tagankán a rendező megöli a színészeket, a színész csak anyag a kezében, nincs egyénisége, nem tud jellemeket formálni a színpadon. Mindenki számára világossá vált, hogy Ljubimov tíz év alatt nagy színészeket nevelt fel, akik a legnehezebb feladatokkal is megbirkóznak.

Van még egy nagyon fontos tulajdonsága Ljubimov tragédiastílusának: a humor. Akárhány tragikus előadást rendezett, mindig megtalálta az alkalmat, hogy nevésszen is. A nevetés aláhúzza a szituáció drámaiságát. Gondoljunk a *Tíz nap...* betéteire, a *Hajnalok...*-ban a katonalányok sztriptízüre, a *Hamletben* a sírásók mesterségesen felnagyított jelenetére, amely a színpad előterében játszódik - ássák a sírt, kirakják a színpadra a ki-ásott csontokat, a koponyát, és vastagon viccelődnek.

Lehet, hogy éppen ebben a mindig feltörő humorban van Ljubimov fő ereje, itt mutatkozik meg molière-i jelleme. Valószínűleg nem véletlen, hogy mint színész éppen Molière szerepében találta meg újra magát Bulgakov *Molière* című darabjának Efrosz rendezte televíziós előadásában.

A Tagankát nem annyira az egyes ember pszichológiája érdekli, mint inkább a tömegek pszichológiája, a nép lelke. Ljubimov mindig arra törekedett, hogy az emberek tetteinek általánosítható okait tárja fel.

Ez uralkodott a költői esteken és a főhősök ábrázolásában is. Minden színész, akár Ahmatova versét adta elő, akár Olga Bergholtzét, mindig egy és ugyan-

azon poémának a szavait mondta. Mire való volt ez az általánosítás? Miért találta úgy a színház, hogy a költők egyéni hangja nem fontos? Es egyáltalán, mi indította el a színházban is azt a harcot, amely az életben a fizikusok és a lírikusok dialógusaként ismeretes?

Az ok valószínűleg magának az emberi pszichológiának megváltozásában van. A tudományos-technikai forradalom, amely már a XX. század elején megkezdődött, a század második felében minden lakásban tapinthatóvá vált, és gyökeresen megváltoztatta az emberek egymáshoz való viszonyát nemcsak a termelési folyamatban vagy a közlekedésben, hanem az emberi tevékenység más területén is. Az ember és a természet közé benyomult a technika. A tudomány mindenhatóan látszott, előtte el kell hogy hallgasson a naiv természet. Úgy tűnt, hogy a fizikusok mindent meg tudnak magyarázni, előre be tudják programozni az emberi lélek minden rezdülését.

Az emberi viszonyoknak ez a bonyolultsága hatott a művészet struktúrájára is. Ezért történt, hogy a képzőművészet és a zene után a színház is a jelzések műhelyét kezdte tanulmányozni.

A folyamat, a tudományos-technikai forradalom teljes kibontakozásának idején felgyorsult. De alig telt el tíz esztendő, és a színpadi stilizáció általános divatja kezdett kifulladásra. Nem volt már egyetlen színház sem, amelyben ne szedték volna le a függönyt, ne távolították volna el a kulisszákat, ne dobták volna ki a ruhatárat, ne építettek volna „virághidat” a színpad és a nézőtér között, ne adtak volna gitárt vagy mikro-font a főhős kezébe. A Taganka *Hallgassatok, meg Majakovszkij vag'ok!* című előadásában a költőt öt színész játssza,

életének öt szakaszát akarván érzékeltetni. Ez az ötlet azt a célt szolgálta, hogy egyik színésznek se kelljen magára vállalnia Majakovszkij egész egyéniségének súlyát.

A gyakori ismétlés révén még magánál Ljubimovnál is devalválódott ez a fogás, például a Puskin-előadásban. Nem-csak azért, mert kevés színész tudja úgy olvasni Puskin verseit, mint Zolotuhin. Ennek a módszernek a plakátszerűsége Majakovszkijhoz jól illik, Puskinhoz viszont nem. Majakovszkij maga is kész volt bármelyik pillanatban fellobbanni és kiállni a közönség elé. A puskin művészet egyöntetű harmóniája viszont nem tesz lehetővé ilyen felszabadulást. A *Barátom, higgy!* című előadásban fetiszizálódik ez a fogás.

A szintézis: Efrosz

Alighanem Anatolij Efrosz az a szovjet rendező, aki most legközelebb áll a szintézis megvalósításához. Efrosz Popov és Knebel tanítványa, meggyőződéses híve volt a Művész Színháznak. Sztanyiszlavszkij utolsó nagy felfedezései, a darab és a szerep elemzésének dinamikus módja nagy hatással voltak fejlődésére, pályáját az első lépéstől kezdve meghatározták.

Rendezői bemutatkozása a Gyermekszínházban volt. Rozov *Boldogság, merre vagy?* című színdarabját rendezte. Mindenki, aki látta ezt az előadást, el volt ragadtatva egy fiatal *színésztől*, Oleg Jefremovtól. Egy család életét látjuk. A lírai atmoszférát apák és fiúk nemzedékének kirobbanó konfliktusa szakítja meg. Az előadás csak kis szigetnek tűnt akkor a többi színház tengerében. De jelentősége sokkal nagyobb volt. Nemcsak innen kezdődik Rozov drámaírói és Efrosz rendezői életműve, hanem ekkor fogalmazódott meg Oleg Jefremov játékában a jövő Szovremennyik Színház művészi hitvallása. Ebben a némileg naív, neorealista stílusban folytatódik majd sokáig Efrosz munkássága. Egymás után mutatta be Rozov és a többi gyermekszínházi szerző darabjait, egymás után vezette fel a színpadra a rozovi „rövidnadragosokat”, akik ugyan rövidesen felnőttek, de a rendező stílusa mégsem változott meg alapjában. A mennyiségi felhalmozódás korszakát élte.

Mindazt, amit a Szovremennyik megvalósított, Efrosz még gondosabban egymásra rakosgatta. Nem akarta még a színészek munkáját összekapcsolni a rendezői útkeresésekkel. A színpadon a

ház, a család és az iskola mindennapi élete folyt - az élet, amelyet folyamatában ábrázolt a színpad. Feltűnt, hogy a szobákban mindennap takarítanak, „be vannak lakva” a lakások. A tárgyakat úgy helyezték el, mintha a nézők nem is lennének jelen. A kezdő színészek, mint például Jefremov, Durov, Dmitrijeva iskolásokat játszottak, maximális közvetlenséggel. A fiatal Művész Színház esztétikája újult itt meg az ötvenes évek elején. De ezek még csak az első, bizonytalan lépések voltak. Az évek múltával a színpad egyre inkább megszabadult a felesleges élethűségtől, az egyes színpadi tárgyaknak szimbolikus jelentése lett. Ugyanakkor a kispolgárság egyre agresszívebben lépett támadásba, meg akarván fékezni ezeket a fiatalembereket. Ez az új nemzedék már felnőtt, de egy ideig még ugyanolyan gyerekes maradt, ugyanolyan érzékeny és emocionális, mint lázadásának első percében.

Az önismétlés Efroszt is fenyegette, ugyanúgy, ahogyan Jefremovot, majd később Ljubimovot. Aztán a Komszomol Színházban magasabb lett a hősök átlagéletkora, komolyabb lett a tematika és a repertoár is.

A *Sirály* jelentett korszakhatárt rendezői fejlődésében, és még önéletrajzi jelentése is van. Efrosz, aki mindig olyan tanítványi hűséggel követte a Művész Színház hagyományait, egyszer csak elhatározta, hogy elveti a természet ábrázolását a színpadon. Egy durván ácsolt deszkadobogót látunk és ugyanolyan építőszerszámokat. Egy deszkafal elzárja előlünk a világosságot. A színészek, ami-kor befutnak az arénába, hangosan kopognak ütőikkel, és ugyanebben a ritmusban dobálják egymásnak a szavakat, mint előbb a labdát. Senki sem veszi észre a magányos Trepljovot, akit Szmirnyickij játszik. Mint egy nagyra nőtt madár járkal a deszkadobogón. Minduntalan fel akar szállni, de visszaesik. Aztán megölik, éppoly közönyösen, mint ő a sirályt.

Az előadás brechti aszketizmusával nagy visszhangot váltott ki. Efrosz számára pedig szárnypróbálgatás volt, az új lehetőségek megismerése. Ettől kezdve a rendező a maga gondolatait és témáit lírai eszközökkel fejezte ki. Bulgakov Molière-darabja úgy szólalt meg Efrosz rendezésében, mint a színház mágijának tragikus átélése. Az előadás az alkotás csodájáról szólt, amely meg-semmisül, mikor a király fényes udvarának körébe kerül.

Efrosz és az általa választott színészek életvonala nem tört meg, amikor átkerültek a Malaja Bronnaja utcára. Itt azonban munkájuk új, érettebb szakasza kezdődött. Efrosz fiatalos hevesége fokozatosan eltűnt, egyre inkább elmélyedő gondolkodás váltotta fel. És a rendezői gondolatok egyre nagyobb célszerűsége. Ezt a szakaszt a tragédiákhoz fordulás idejének lehet nevezni. Azok a tragikus motívumok, amelyek megszólaltak már a *Sirály*ban és a *Molière*-ben, most tovább fejlődnek, és követelik a maguk sajátos stílusát.

Első itteni rendezését, a *Három nő-vért*, úgy fogadta a közönség, mint a világkultúrától és civilizációtól elszakított orosz értelmiség tragédiáját. Ugyan-olyan kihívó volt az előadás, mint a *Sirály*.

Ennek a tragédiának nem volt katarzisa. Ez a három nővér soha nem tudja majd meg, hogy miért él, miért szenved. Színpadi életük egy hideg tavaszon kezdődik. Hideg van még, az első tavaszi virágok sem bújtak ki. De ők mégis elkezdik a maguk keringő táncát. Zöld ruháik színe egybeolvad a lassan-ként mégiscsak megelevenedő természet színeivel. A remény szelíd zöldjét azonban fokozatosan befedi a hamuszürke, később a fájdalom és a bánat feketéje. Az emberek már nem hisznek többé. Ezeknek az embereknek már nincsen jövője. Komplexusokkal élnek, érzéseik üledékével. És a tűzvész éjszakáján leperzselődnek róluk még ezek a szálnalmas kis reményfoltok is. És a magányos öreg katonaoorvos, Csebutikin, akit Durov játszik, ezen az éjszakán részegen, egy furcsa twistben eltáncolja létezésének - s az életnek - egész céltalanságát.

Az előadás természetesen nagy vitákat váltott ki, amelyek Csehov „újraolvasását” készítették elő. Jól megoldott részletei, de még hibái is egy rendkívül perspektivikus rendezői módszert szolgálnak. Ezt Ljubimov dinamikus rendezéseivel összehasonlítva statikus mód-szernek lehetne nevezni. A külső statikusság mögött azonban hatalmas belső feszültség halmozódik fel. Míg Ljubimov minden nyílt szociális drámaisága ellenére is egyelőre süket maradt Csehov műveire, addig Efrosznak ő lett a legkedvesebb írója.

A csehovi világérzést Efrosz átvitte a *Romeo és Júlia* előadásába is: Csehov nézőpontjából rendezte meg a maga Shakespeare-jét. A mindennapiság, a közönyösség váltja ki a tragédiát. A két

háborúskodó család drámája Verona nap-sütötte főtérén kezdődik, ahol álmos, a melegtől agyonkínzott emberek ténferegnek. Tybalt provokációja tulajdonképpen csak doppingot jelent ebben a kör-ben. Miután megölte Mercutiót, ő maga is sír a holtteste felett. Még a Capulet család gonoszsága is prózai megjelenítést kap. Ljubimov Hamletjét a sír szélén állva ábrázolja, amikor az élet és a halál, az erőszak és a pusztulás között kell választania. Efrosz számára ez a választási lehetőség nem létezik. Az ő Romeója eleve meg van győződve arról, hogy ölni nem szabad. Júlia is teljesen gyerekes. Kezdetben lobbanékonyak és naivak - egy fiú meg egy kislány, Rozov vagy Radzinszkij valamelyik darabjából. Ekkor belépnek a cselekménybe a két ellenséges család, a két klán tisztátlan erői: a lírai akkordot fenyegető dúr-szólamok szakítják félbe. A világ ketté-szakadt, és a békés hétköznapiakat véres mészárszékékké változtatta. Így találta meg a rendező az utat a tragédiához, és egyidejűleg így bizonyosult be, hogy Csehov és Shakespeare a modern szín-házban nem egymással szemben állnak, hanem épp ellenkezőleg, erősítik egymást.

A csehovi próza és a shakespeare-i színház egyesítésére való törekvés, a hitelesség és a stilizáció szintézise fokozatosan meghatározójává vált a színház fejlődésének. Efrosz Csehovtól indul el, Ljubimov pedig Shakespeare-től. De az ő két, látszólag annyira különböző útjuk egyre közeledik egymáshoz. A tragédia keresését, amelyet Csehovon és Shakespeare-en kezdett el, Dosztojevszkijel fejezte be Efrosz. A *Karamazov testvérek* Rozov által dramatizált változata Efrosz régi témáját filozófiai, történelmi és színházi távlatok közé helyezte. A színpad megszabadult a mindennapi lét rekvizitumaitól, felszínre kerültek az eszmény keresésének kétségbeesett, türelmetlen kísérletei. Mivel lehetne meggyógyítani, mivel lehetne újra egybeforrasztani a megosztott világot? Dosztojevszkij ezt a kétségbeesett útkeresést egészen a dühkitörésig fokozta. Ebben a tragédiában a rendező megtalálta végre a maga lírai hőst, akit a körülmények cselekvésre kényszerítettek. Aljosa, akit Gracsev játszik, elindul az életbe. Ez számára azt jelenti, hogy koncentrikus köröket ír le *Liza* szalonja körül, s a kapitány nyomorúságos szállását kerülgeti. Számára ez a két ember ugyan-annak a közös nagy társadalmi bajnak - az embertelenségnek és a hitetlenség-

nek -két arcát mutatja. Végigjárva ezt az utat a legvégső igazságig, a halálig. Aljosa Karamazov az előadás végén ki-jön az előszínpadra, és kétségbeesett tenorhangján odakiáltja a nézőknek: „Segítsetek az emberen, amíg nem késő! Segítsetek, segítenetek kell egy kisgyermeken, aki szemetek láttára fullad a vízbe.”

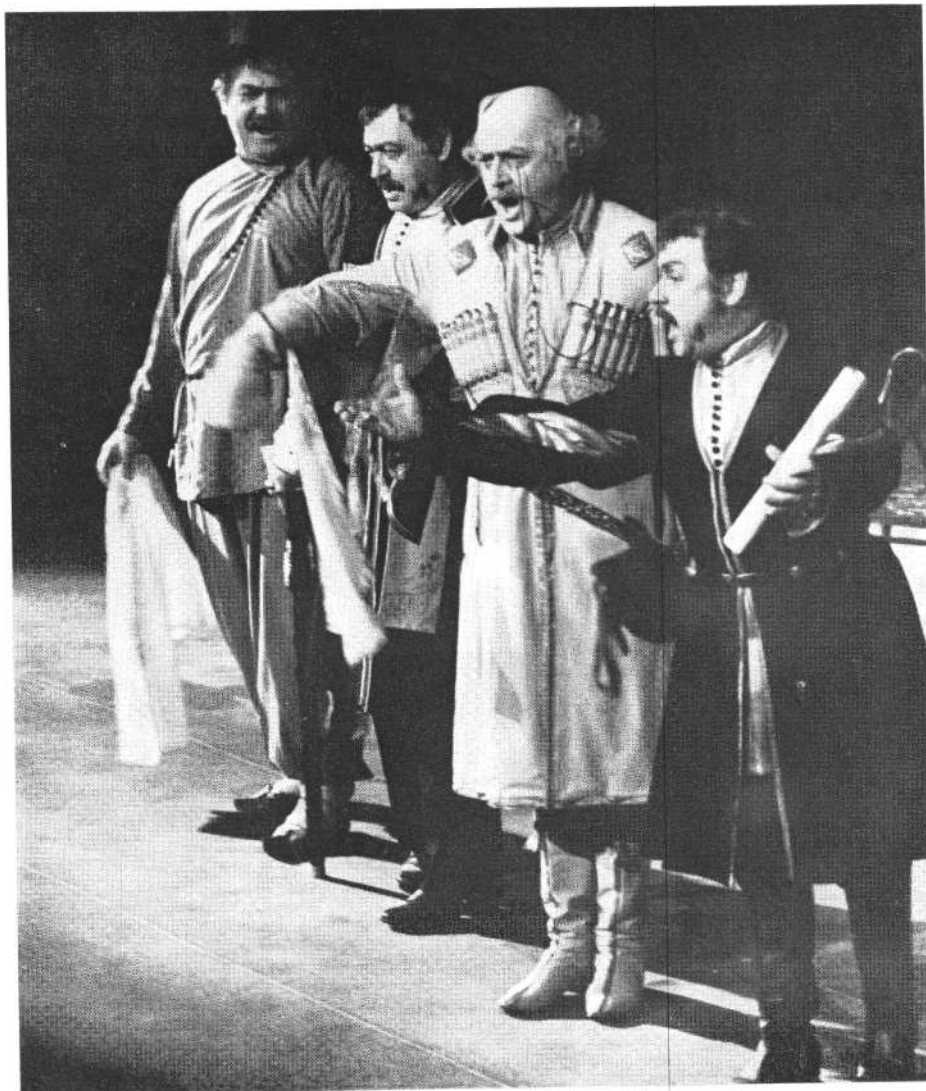
Efrosz végigjárta a klasszikusok, Csehov, Shakespeare és Dosztojevszkij iskoláját. Ezután ismét visszatért a jelen valóságához, s új, felnöttebb szemmel tekintett rá. Az első ilyen jellegű bemutaton máris egy új hőstípust teremtett. Ez Dvoreckij *A kívülről jött ember* című darabjának hőse, Cseskov mérnök volt, aki megérkezve egy régi vasöntődébe, a tudományos-technikai forradalom mai követelményeit képviseli. A régi és az

új termelési erők közötti konfliktus a rendező képzeletében általános emberi és általános társadalmi jelleget kapott. Nem véletlen, hogy Cseskov szerepét nem egy kemény és állhatatos, hőskatú színésznek adta, hanem ugyanannak a Gracsevnek, aki Romeót és Aljosát alakította. Egy becsületes lírai hőst olyan helyzetben, amely következetességet, állhatatosságot, szinte kérlelhetetlenséget követel. Vajon ez az új ember, aki az új igazság nevében cselekszik, szét tudja-e zúzni azt a szisztémát, amely hazugságon alapszik?

Egy lélektani kísérlet, amelyet egy aszketikusan lecsupaszított színpadon folytat le a rendező - ebben van 71 *kívülről jött ember* előadásának érdekessége.

Ugyanezt az erkölcsi kérlelhetetlenséget ábrázolja a színház Rozov új darab-

Jelenet a Hanuma című grúz zenés játék Tovsztonogov rendezte előadásából





Tovsztonogov Tóték-rendezése a leningrádi Gorkij Színházban

jában, a Szituációban. Egy durva, szinte primitív szituáció van előttünk, amelyet Viktor Leszikovnak, egy munkásból lett feltalálónak kell megoldania. Az újtásáért járó prémiumot a műhely vezetője akarja magához kaparintani. Szüntelenül egy konténer oldalfalát látjuk, amelyre nagy betűkkel az van ráírva: „Szituáció”. Ezt látja a hős is, és a játékszabályok szerint ennek arra kellene sarkallnia, hogy ő is harcba induljon a pénzéért, az anyagi javakért. De a rendező ezt a szociális problémát erkölcsi problémává alakítja, és Volkovot, aki ezt a szerepet játssza, a lelki javakért indítja végül is harcba. Önmaga megvalósításáért, a hivatásáért harcol. Ez az új fordulat is a rendező régi témáját, az emberi önkiteljesedés, az alkotás és a környezet konfliktusát világítja meg.

A ma kérdéseitől Efrosz aztán újra a klasszikusokhoz fordult, hogy elmélyíthesse analízisét. A Molière-rel és Gogollal való találkozása a világ összetettségének, az élet dialektikájának megragadását tette lehetővé. A *Don Juan* és a *Leánykérést* mint tragikomédiát rendezte meg. Mint erkölcsi tanulságot, amelynek az érvénye messze túlterjed a darab szűzséjén. Volkov Don Juanja széttörte a sevillai csábítóról eddig ki-alakult elképzelésünket. Már nem fiatal, fáradt, semmiben sem hívó ember, aki nem annyira a nők elől szalad, mint inkább az egész képmutató század elől. És amikor sikerül bevennie magát valamiféle régi kocsiszímba, nemcsak a józanul gondolkodó Sganarellel vitatkozik, hanem önmagával is - magával a századdal, az életnek, a létnek valamiféle

felsőbbrendű erőivel, a halállal. Nincs igazság a földön, de odafent sincsen! - mondja. Ebben a vitában, talán túl későn, de végül is meglesi az igazságot. Vacsorameghívására nem a páncélját csörgető, nagy tekintélyű parancsnok jelenik meg, mindössze egy öregecske, rozszant katona, aki gyöngé, remegő kezét nyújtja neki. Nem a köajkak átkától, hanem ennek az élő kéznek az érintésétől válik halottá Don Juan. És ez a halál jelenti számára az élet leckéjét. Az ember -- ez a dolgok végső igazsága.

A *Leánykérést* szintén nem úgy állította színpadra Efrosz, mint a valami-kori Podkoljoszinról szóló társadalmi vígjátékot, aki sehogy sem tudja magát elhatározni a házasságra. Ez egy olyan embernek a fantasztikus története, aki választásra kényszerül. Az előadásban tulajdonképpen két Podkoljoszin van. Mert hiszen ő maga Agafja Tyihonovna is. Mindkettőjüknek egy életre kellene választania, és éppen ezért nem tudják elhatározni magukat. Végső soron mindketten az élet és a halál mezsgyéjén állnak. Az előadásban minden kellék - legyen az egy frakknak való szövetanyag vagy csizmához való viasz - valamiféle mágikus jelentést kap. Agafja Tyihonovna álmodozása pedig azonnal anyagi formát kap, amely a maga világiasságával riasztja a fiatalembert, és az egyik vőlegényt pontosan olyanná teszi, mint amilyen a másik. A választás, amely megoldásnak tűnt számukra, végül a megoldhatatlanság bizonyítéka lesz. Amikor az előadás végén a harangok az esküvőre szólnak, ez a hang már egy temetést idéz. Az esküvőről megszökött

Podkoljoszin úgy lép ki az előszínpadra, mintha zsandárok kísépnék. A menyasszony pedig, aki az oldalán halad, mintha maga a halál volna.

A világ szubjektív művészi modellje, amelyet Efrosz kidolgozott, különös nézői felkészültséget igényel. Mint egy zenei mű, megköveteli a nézőtől, hogy ráhangolódjék. Ha ez nem történik meg, a néző süket maradhat az előadás „szimfóniájára”. Ebben az értelemben a rendező művészete kevésbé demokratikus, mint mondjuk Ljubimové, inkább a vájtfülűeknek való. Nem korbácsolja fel, nem rázza meg a nézőt, hagyja csendesen ülni a székében. Dopping-szerek, jelszavak és plakátok nélkül dolgozik. Várja, hogy a néző - ha nem is egyszerre, esetleg csak újra megnézve az előadást - magától rátaláljon annak a gondolati-érzelmi folyamatnak a hullámhosszára, amelyet a rendezés megindít benne.

Az olyan rendezők módszereit, mint Efrosz, az úgynevezett látványos, színpadszerű rendezéstől megkülönböztetve pszichológiai rendezésnek szokás nevezni. A színész színházának és az elvont, metaforikus színháznak a szintézisében azonban a különböző rendezői módszerek közeledését láthatjuk. Ljubimov színháza például egyre inkább pszichológiaiává válik, Efroszé pedig a maga módján egyre elvontabbá, stilizáltabbá. Magától értetődik, hogy mindkét esetben megmarad az eredeti jelrendszer, amelynek alapján azonnal észre lehet venni, ki rendezte az előadást.

Végbemegy tehát a kölcsönös gazdagodás folyamata. Ez a két áramlat sajátos módon találkozott a *Cserezsnyéskert* előadásában. A Taganka végül is elérkezett Csehovhoz, és ott egy vendég viszi azt színpadra - egy olyan vendég, aki odahaza egyszer már igazi Csehovot rendezett. Ljubimov joggal remélte, hogy színészei sokat tanulnak majd a próbákon Efrosztól. És Efrosznak is kedve támadt hozzá, hogy Csehovot éppen Ljubimov színházának eszközeivel vigye színpadra. A *Cserezsnyéskert* mint tragédiát értelmezte. Elutasította azt az utóbbi években sokat fölvetett kérdést, hogy ez tulajdonképpen komédia. A régi Művész Színház hagyományaihoz tért vissza. De nem történelmi drámát rendezett a nemesi fészkek széthullásáról. Előadása inkább nosztalgiaikkal terhes tragédia az emberi kultúra pusztulásáról. Ez a történelmileg elavult létforma ebben az előadásban megmutatja általános

emberi jelentését és értékét. Ez az érték, amelyet az idők mélyéről bányásztott elő a rendező, a múlttól való búcsú poézisével töltötte meg az előadást: tiszta emberi bánattal a felesleges veszteségek és áldozatok láttán, amelyeket a szociális folyamatok kegyetlensége okoz.

Ezt az előadást is egy régi, szinte már elfelejtett keringő ütemére táncolják. Ez a ritmus a színpad közepén levő sírhoz vezeti őket, amelyen - mint egy kis szigeten - még megmaradt néhány virágzó cseresznyeág, néhány régi szék, egy pad, sírkő és kereszt. És Ranyevszkaja - Alla Gyemidova -, ez a még nagyon szép, törékeny asszony, akit azonban megérintett már az elmúlás, mindenkit megbűvöl. Ő a cseresznyés kert halálos költészetének a különös papnője, aki őrzi a tüzet.

Egy tipikusan efroszi előadás jött létre, amelynek vannak ljubimovi elemei is. A pszichológiai finomság a forma kemény és pontos átélésével párosul. \ színészek pszichológiailag hitelesen játszanak, de a szereptől való elidegenedés határán. Az az érzés alakul ki az emberben, hogy a valóságos élet jelenik meg a színpadon, de megsemmisülésének pillanatában, amikor már elvesztette természetes emberi melegét. A *Cseresznyés kert*, a rendező nosztalgijának hatására, tragikus volta ellenére is megőrizte szépségét, amelyet egyik nemzedék átad a másiknak, és ami itt az emberi értékekben való hit formájában jelenik meg.

„Tovsztonogov korszaka”

Van azonban egy nagy rendező, aki a maga egyéni fejlődésében mintha visszautasítani látszana az általunk eddig fel-vázolt sémát. Nem véletlen, hogy nevét eddig még egyszer sem említettük, bár a szovjet színházban vezető szerepet játszik. Ez a rendező Georgij Tovsztonogov. Művészetének fenomén jellege oly erősen, stabilan és megingathatatlanul él színházi tudatunkban, hogy egy időben egyenesen úgy tűnt Tovsztonogov korszakában élünk. Művészetének legjellemzőbb sajátossága a végletes objektivitás. Tovsztonogov úgy haladt mű-vészi pályáján, mintha gyermekkorában erre programozták volna be. Idegen tőle minden szélsőség és egyoldalúság. Többen megfigyelték már, hogy egyfajta „tradicionális újítókészség” jellemző rá. Ha történelmi párhuzamokat akarunk említeni, akkor talán Nyemirovics-Dancsenko rendezőművésze áll

hozzá legközelebb. Ugyanolyan bölcsen válogatja össze a valódi értékeket, ugyanúgy átülteti a maga művészetébe a mások felfedezéseit, ugyanolyan jó ízléssel és mértékkel alkalmazza őket. Es megvan az a csodálatos tulajdonsága neki is, hogy „elvész a színészen”. Nagyon jól ismeri a rendezői gondolatok határait, és nem engedi meg soha magának, hogy ennek túl erőszakosan vesse alá a színészt.

Nem véletlen, hogy Tovsztonogov, akárcsak Nyemirovics-Dancsenko, mindig a „színészszínházat” művelte. Rendezői törekvéseinek minden eredetisége mellett is éppen ő lett a mai szovjet szín-ház legnagyobb színészegyéniségeinek nevelője. Azt mondhatnánk, az ő tehetsége a pedagógiai jellegű rendezés. Persze ezt így igazságtalanság lenne kijelenteni. De így élnek emlékezetünkben nagy rendezései. Vegyük az *Optimista tragédiát* vagy Dosztojevszkij *A félkegyelműjét*, a *Barbárokat*, az *Ot cseppet*, *A ész bajjal járt*, a *Kispolgárokat*, a *Revizort* vagy a *Balalajkin és társait*.

Ezek mind nagy rendezői teljesítmények voltak. De a rendezői megoldás mindig a szerzőt szolgálta. És ez a szerzői színház megint csak Nyemirovics-Dancsenko nevét idézi fel bennünk. Ahogy annak idején Sztanyiszlavszkij és Mejerhold között ott állt Nyemirovics-Dancsenko nagy alakja, amely mintegy kiegyenlítette, mintegy lefaragta ezeknek a zseniális újítóknak a szélsőségeit, Tovsztonogov is úgy áll a mai szovjet rendezők között, mint a nagy kiegyenlítő, aki bölcsen megépíti a hidakat a világszínház és a szovjet színház különböző áramlatai között. Tovsztonogov szintén a Gyermekszínház rendezőjeként kezdte pályáját, de az „átkozott infantilizmus” őt viszonylag nem sokáig gyötörte. Talán azért is, mert másik generációhoz tartozik: a háború idején már felnőtt volt. Ő is játszotta Rozov darbjait, de egyik sem hozott neki nagy sikert, a rozovi kisfiúk nem lettek hősök a keze nyomán. Szkeptikus elméje hamar felismerte és elutasította a naivitást. Már fiatal korától kezdve nagy sikereket ért el szatírák rendezésével (*Vidéki történetek*, *A revizor*, *a Balalajkin és társai*). Nagy tragédiarendezései is telítve vannak szatirikus haraggal és indulattal: az *Optimista tragédia*, a *Megalázottak és megnyomorítottak*, *Az ész bajjal jár*, a IV. *Henrik*. Gorkijban is ő fedezte fel a tragikus, szatirikus alaphangot. A *Barbároknak*, a *Kispolgároknak*.

Legközelebb Vologyin különös szkeptikus alakjai kerültek hozzá (*Csodabogarak*).

A maga útján haladva ő is elérkezett - még korábban, mint a többiek - az új eszmények kereséséhez. Itt szintén Dosztojevszkij volt segítségére. Nem véletlen, hogy rendezői életrajzában éppen *I félkegyelmű* rendezése vált korszakbattárrá. Ebben a figurában neki sikerült először mai típust felfedeznie - egy mai igazságkeresőt. Jurszkij Miskin hercegben a modern élet körülményei között lehetséges emberi érintkezés formáit tárta fel. Miskin nem hős ugyan, de kitartóan keresi az emberi megértés vagy akár csak az együttérzés lehetőségeit, az értelmes emberi szeretet módját. Jurszkij ilyen figurát játszott. Az ész bajjal jár előadásában - Csackij Tovsztonogov számára szintén lírai hős - és Vologyin *Csodabogarakjában* is. Ezek az emberek nem képesek ellenállásra a rosszal szemben, bár elszánják rá magukat. Moralisták. Tovsztonogov legnagyobb sikereit a klasszikusok színre-vitelében érte el. A nagy előadók felfedezéseit néha egészen közvetlenül fel-használja, de nem lehet ezt epigonság-nak nevezni. Például az *Optimista tragédiában* Tairov koncepcióját szinte teljességében átveszi, de alkotóan át is alakítja. A hajó jelzésszerű megépített fedélzete nem egy romantikus, hanem szatirikus tragédia színtere lesz. A Komisz-szár és a tömeg konfliktusa háttérbe szorul a tömeg és az anarchista vezető harca mögött. Előadás középpontjába Tolubejev „vezetőjének” alakja kerül, aki egyesíti magában az agresszív gazember minden fenyegető vonását. Tovsztonogov rendezői koncepciója különös befogadóképességgel rendelkezik. Nem felületi jellegű, nem merül ki egyszeri forma megtalálásában. Ebben az értelemben a mai rendezők között a legátfogóbban gondolkodik. Nagyszerűen ért hozzá, hogy a klasszikus művekről lefújja a port, meg-lássa bennük a mindeddig felhasználatlan lehetőségeket. Sikerült új módon színpadra vinnie olyan szerzőt is, mint például Gorkij. A *Barbárok* és a *Kis-polgárok* klasszikus előadások a modern színházban. Ki gondolta volna például, hogy a *Kispolgárokat* ki lehet venni az apák és fiúk konfliktusának tradicionális sémájából, hogy másként is lehet játszani Besszemenovot és Nyilt? Tovsztonogov nem félt a hagyományos konfliktusoktól, de a régi rájárában egy egé-

szen új képet villantott fel. A kispolgáriság fogalmának szélesebb, szociálpszichológiai értelmet adott: az elért eredmények és vívmányok erőszakos öröklésének magatartását látta meg benne. Az idősebb Besszenenov, akit Lebegyev játszik, nyikorgó, megvetemedett házában egy leari nagyságrendű tragédiát él meg.

Tovsztonogov átveszi a XX. század legnagyobb rendezőitől mindazt, ami ma tovább élhet. Egész oldalakat idéz Mejerholdból. A groteszk álarcokat például Famuszov bálján *Аз és bajjal jár* előadásában. Hlesztakov hasonmásait, akik minduntalan újra megjelennek a polgármester házában. Amikor Famuszov házában Molcsalin leereszkedően magyarázza Csackijnak, hogyan kell ügyesen élni, ez pszichológiailag úgy jelenik meg, mint rendkívül gazdag színpadi általánosítás. Vagy amikor a polgármester szalonjában a kissé becsípett Hlesztakov egy széles mozdulattal helyet mutat maga mellett a hivatalnokoknak, és azok mindnyájan egyszerre, mint egy méhraj, rátelepednek az egyetlen székre, és ott szorongva igyekeznek teljes erejükkel nagyvilági társalgást folytatni -- ez a nagyszerű jelenet a tömegpszichózis metaforája.

Tovsztonogov rendezői fejlődése mintegy spirál alakban halad a színpadi kép egyre nagyobb koncentrációja felé. Ő, aki annyira érzékeny a legkülönbözőbb színházi formák iránt és olyan leleményes az újításokban, az évek múlásával kezdi elveszíteni érdeklődését a formai kísérletezés iránt. Jellemző, hogy legutóbbi előadásaiban már nem is használ díszlettervezőt, gyakran maga tervezi meg az előadás külső formáját is, szigorúan alárendelve azt a rendezői koncepciónak. A színpadtér, amely korábban stilizált és dinamikus volt, most mindinkább megtelik a mindennapi élet tárgyaival. „Én a mindennapi életre szavazok! -- jelenti ki a rendező. Minden erőfeszítése arra irányul, hogy gondolatait közvetlenül a színésszel valósítsa meg.

Ebben az értelemben néha egészen kihívó módon dolgozik. *A Balalajkin és társai* című előadásban, amelyet a Szovremennyikben rendezett, a darab hősei egy neoteátrális, füstszínű háttérfüggöny előtt játszanak, amelyen csak itt-ott tűnnek át a darab korának kellékei. Az előszínpadon két színész ül és beszélget egymással. Több nem is kell. Mintha visszatért volna a XIX. század a válto-

zatlan szobadíszletével, amely odaadón szolgálja a színpad egyetlen gazdáját - a színészt. Eszerint Tovsztonogov meghívása a Szovremennyikbe, a *Mai történet* című Szaltikov-Scsedrin-regény dramatizált változatának a megrendezése, a színésszínház pozícióit erősítette. Olyan színészek, mint Gaft és Kvasa megfeleltek azoknak a követelményeknek, amelyeket Tovsztonogov a saját színészeinek, Lavrovnak vagy Jurszkijnak támasztott. A harsogó zene, a szüntelenül mozgó díszletek, a különböző fényeffektusok után szinte megpihent az ember ezeken az előadásokon. Közrejátszik ebben a belső, lelki támasz, az állandóság utáni vágy, az emberi élet múlhatatlan értékeinek keresése. Ezért is olyan időszerű most Tovsztonogov hagyományossága.

Az előadás gondolati lényege viszont nagyon korszerű. A múlt századi történetben a rendező olyan embereket mutat meg, akiknek renegát filozófiája és konformizmusa jóval túlmutat a maguk korán. Gyilkos hitelességgel tárul fel az akkori liberálisok pszichológiája - azoké, akik a reakció éveiben is úgy igyekeztek élni, hogy ne lehessen beléjük kötni, és akik végül is rendőrként fejezték be pályájukat.

A színész színháza tehát újra kivívja a maga jogait, a rendező színházának egyre kevesebb híve marad. Oleg Jefremov például már azt bizonygatja, hogy mindig csak egyfajta színház volt és lesz, amely mindent a színész révén fejez ki. És az a jó rendező, akinél jól játszanak a színészek. Nem azért van persze mindez, mert a rendezői színház túlhaladott, hanem azért, mert a rendezői formák váltak túlhaladottá. „Új meg-újulásra van szükség. A szintézis a színész és a rendező harmonikus, együttes alkotását kívánja. Ennek az eszménynek azért van jövője, mert az ember és környezetének reális kölcsönhatására épül. A mai világban ez a kölcsönhatás egyre bonyolultabbá válik. Az ember változik a körülmények hatására, de a tudományos-technikai forradalom nyomán gyakran maguk a körülmények is a felismerhetlenségig megváltoznak. Szükség van továbbra is a rendezőre, aki át tudja tekinteni az egész képet, a világ állapotát, aki egységbe tudja hozni a különböző összetevőket. Mindez azonban a színész lel-kén keresztül fejezhető ki.

Peterdi Nagy László fordítása

NYIKOLAJ ZSEGIN

Kettős portré

Fiatal rendezők a Szovjetunióból

A külföldi színházkedvelők többségének a szovjet színházművészetet mindenekelőtt olyan ismert nevek és előadások jelentik, akik és amelyek széles körű elismerést vívtak ki vendégszerepléseik alkalmával. Ezek köre jelentősen bővült az utóbbi időben.

Vegyük például a grúz Rusztaveli Színházat: az elmúlt években az NDK-ban, az NSZK-ban, Mexikóban, Jugoszláviában és Angliában vendégszerepelt. Ma a Rusztaveli Színház (de a Grúz Köztársaság többi huszonöt színháza is) a felvirágzás korát éli. Az a rendezői nemzedék, amely jelenleg a színházat vezeti, új alkotói lendületet adott a társulatnak. Grúzia vezető színházát a tehetség, a kulturáltság és a mesterség-beli tudás jellemzi. Minden fővárosi fel-lépése valóságos színházi ünnep.

Pontosan úgy, ahogy néhány évvel ezelőtt igazi színházi szenzációvá váltak egy szerény litván színház (a társulat mindössze harmincöt tagból állt) vendégszereplései Moszkvában. Ezt a kis litván városkában, Panyevsziszenben működő színházat negyven éve egyfolytában Juozasz Miltinyisz vezeti, aki Charles Dullin tanítványa volt. A panyevsziszi színház már régóta élő legenda. Különböző városokból zárandokolnak oda a színházi emberek, hogy saját szemükkel győződjenek meg a kisvárosi körülmények között megszülető magas színvonalú színházi kultúráról; hogy színpadon lássák Donatasz Banionist, az egyik legnépszerűbb, a televízióból és a filmről ismert színészüket; hogy be-üljenek Miltinyisz próbáira, és a színház különös légkörét élvezzék.

De nem hallgathatunk egy kis észti város, Tartu Vanemuine Színházáról sem. És feltétlenül szólnunk kellene az ukrainai Ivan Franko Színházról és rendezőjéről, a fiatal, de ragyogó és eredeti egyéniségről, Szergej Dancsenkóról. Meg kellene említeni a fiatal, de már ismert belorusz rendezőket, Rajevszkijt, a Janka Kupala Belorusz Színház főrendezőjét és a minszki Orosz Színház főrendezőjét, Shakespeare *Macbeth*jének merész feldolgozóját, Borisz Lu-

csenkót, akit nemrég a második magyar színházi fesztiválon Madách Imre *Az ember tragédiája* rendezéséért tüntettek ki. Szólnunk kellene a fiatal Arnold Linünről, aki a lett Drámai Művész Színházat vezeti, valamint Üzbegisztán, Kazahsztán és más köztársaságok rendezőiről, akik intenzíven és sokat ígérően dolgoznak. Nélkülük nem lenne teljes a köztársaságaink rendezői munkájáról alkotott kép.

Ez alkalommal azonban csupán két névvel szeretném megismertetni a magyar olvasókat, azokéval, akik Grúzia és Észtország rendezői gárdájának új nemzedékét képviselik. Választásom nem véletlen: Robert Szturua neve ma jól ismert nálunk is, külföldön is. Sokszor képviselte országunk színházművészetét a különböző nemzetközi fesztiválokon, a múlt évben például az ő rendezésében mutatták be *A kaukázusi kréta-kört* Jugoszláviában, a BITEF-en.

Ami a másikójukat illeti, ő alig ismert a magyar nézők előtt, de idén ez a fiatal észt rendező, Jaan Tooming szerepelt a jugoszláviai BITEF-en az *Igazság és igazságosság* című előadással.

Robert Szturua

A grúz Rusztaveli Színházat a moszkvaiak a korábbi vendégszereplések alapján nagyra értékelték, ám az utóbbi évekig lényegében nem ismerték az új rendezői nemzedéket. Így Szturua nevét sem. Pedig már elég régen dolgozik a színházban (1962-ben fejezte be a Tbiliszi Színművészeti Főiskolát a híres rendező és pedagógus, Mihail Tumanyisvili tanítványaként; emlékszem az egyik korai előadására, 1965-ben Arthur Miller *A salemi boszorkányok*ában már megmutatkozott a kezdő rendező tehetsége és szakmai tudása.)

Amikor 1976-ban a színház Moszkvában vendégszerepelt, Szturua mindenki számára felfedezésnek tűnt; Brecht *A kaukázusi krétakör*-rendezése óriási szenzáció volt. Nem emlékszem, hogy az utóbbi években Moszkvában valami hasonló történt volna a színházi bejáratoknál: az ajtókat megrohamozták, a rendőrség alig tudott rendet tartani, neves kritikusok, a tudományok doktorai álltak a fa-laknál, nem jutott nekik hely sem a föld-szinten, sem az erkélyen.

Pedig nem is a legnépszerűbb Brecht-darabot játszották grúz nyelven! Amíg *a Kurázi mama* és *A szecsuáni jó/élek* szinte le sem kerül színházaink plakátjáról, és hol itt, hol ott keletkeznek új

meg új változataik, addig *A kaukázusi krétakör*nek alig van színházi története a Szovjetunióban. Valamikor az ötvenes években Brecht ezzel szerepelt Moszkvában (ez volt a moszkvaiak első találkozása a Berliner Ensemble-lal), de azóta csaknem megfeledkeztünk erről a furcsa darabról, amelyben a cselekmény úgy kezdődik - emlékeznek rá! -, hogy egy grúz kolhozban két kolhozelnök vitakozik.

Az ötvenes években sok „kolhozdarabunk” kezdődött körülbelül így vagy nagyon hasonlóan. A brechti kezdet számunkra nem eredeti, nem is egzotikus, és alig váltott volna ki érdeklődést nézőinkből. A grúz rendező bátran mellőzte ezt az expozíciót, ugyanakkor nem feledkezett meg arról, hogy a brechti cselekmény éppen Grúziában játszódik. Szturua rendezésében Grúzia sokkal kevésbé hasonlít a valódi Grúziára, mint mondjuk a Berliner Ensemble előadásában, ahol élethűek voltak a kucsmák, a csizmák, a bajuszok, az orrok, valamint az egzotikus hegyi színhatások. Szturua előadásában Grúzia a szereplők kifejező mozgásában, a mozdulatok zeneiségében, a büszke fejtartásban, a gesztusok különös férfiaságában mutatkozik meg, amelyet csak grúz színészek tudnak megközelíteni, utánozni nem lehet. Könnyedén alakul át a lépés táncba, a tánc lépéssé; alig dönthető el - úgy egybe-mosódik -, hogy táncol-e a színész *avagy* könnyedén lépked, üdvözlő-e bennünket *avagy* búcsút int... Grúziát ilyen meg-foghatatlan, de a grúz karakterre nagyon is jellemző vonásokkal ábrázolják.

A színpadon nincs sablon, nincs a tételek bizonyítására és a parabola kibontására szolgáló tézis. Erőteljes jellemeket látunk az ironia és a ravaszság, a gyávaság és a nagylelkűség tarka színeiben. Szigorúan véve mindez jelentősen eltér Brecht epikus színházának kánonjától, de az eltérés a brechti művészet keretein belül marad, s új és különösen szoros kapcsolatot teremt a nézőkkel. Frecht „grúz” darabja hazatért szülőföldjére. Az előadás minden részletében megnyilvánult a grúz színház magas színvonalú kultúrája; találekony és tehetséges rendezés, a színészek ragyogó játéka (sok külföldi kritikus Ramaz Cshikvadze Azdak-alakítását a mai színház legjobb teljesítményei közé sorolta), a bonyolult, de kifejező díszlet, a kitűnő zene biztosította a sikert. Az előadás a legjobb grúz színházi hagyományokat egyesítette magában, ugyanakkor összegezte Robert

Szturua utóbbi éveinek alkotói útkeresését.

Szturua ezt megelőző munkája is nagy és megérdemelt sikert aratott. D. Kldiasvili *A szamanyisvili mostoha* című darabjának előadása - amelyet T. Csheidze rendezővel együtt vitt színre 1970-ben - -az epikus színház realista hagyományainak követésére mutatott. Hiteles díszletek idézték föl David Kldiasvili házát, annak egyik helyiségét. Figyelmesen hallgatva a grúz irodalom klasszikusának lassú, nyugodt elbeszélésmódját, megállapíthatjuk, hogy a rendezők követték az elbeszélés igazi és mesterkéletlen hangvételét. Nem színdarab játszódott előttünk, hanem egy elbeszélés, és a rendezők igazodtak ennek törvényeihez. (Megjegyzem, Szturua soha nem erőltet alkotásaira saját „fogásokat”, a műtől idegen hangulatokat, az ő rendezői fantáziája „csak” az adott anyagra támaszkodik, annak belső törvényeit követi.)

A cselekmény napjainkban kezdődik, a Kldiasvili múzeumban gyülekeznek a látogatók, Kldiasvili művészetének tisztelői. Az egyik látogató leveszi a polcra az író elbeszéléskötetét, és a nézők felé fordulva olvasni kezdi *A szamanyis-mostoha* című novellát, amelyet minden grúz iskolás ismer. Eközben a színpadon levők az állványokról leemelnek egy-egy tárgyat, ráterítenek a vállukra egy köpenyt, felvesznek egy kucsmát, és sminkelés, átöltöztetés nélkül, szinte észrevehetetlenül a távoli múlt szereplőivé válnak. Elkezdődik a mulatságos, megis szomorú történet.

A szegény nemes, Platon amiatt gyötörődik, hogy idősödő özvegy apja másodsorú készülő nőül, és retteg attól, hogy így testvére születhet. Ebben az esetben ugyanis a négygyerekes Platont megfosztják kevéske örökölt földjétől is. Hosszú töprengés után Platon olyan kiutat eszel ki, amely kizárja a vetélytárs-örökös megjelenését: egy két-szer megözvegyült, gyermektelen asszonyt kell feleségül vennie apjának. Platon maga indul az özvegy keresésére, és talál is egy éppen megfelelő asszonyt. Az esküvő után nem sokkal azonban Platon rémülten jön rá, hogy az asszony harmadik házassága sikerült - gyermeket vár. Platon rettenetesen becsapottnak érzi magát, dühbe gurul, botrányt rendez, az apja ezt nem tudja elviselni és meghal (az apát a grúz színház kiemelkedő egyénisége, Szergo Zakariadze alakította), az asszony pedig harmadszor is



Iza Gigosvili (Gruse) a grúz Rusztaveli Színház A kaukázusi krétakör előadásában

özvegy marad. A befejezés szomorú ironia: a családi ünnep, a gyermek születése szerencsétlenségük okozója lett.

Platont Gogi Gegecskori játszotta egyszerűen, természetesen és ironiával, a komikum mellett a hős sorsának kilátástalanságát is érzékeltette. Az előjáték végén félretette az elbeszéléskötetet, hogy elmélyedjen Platon világában, azután pedig ismét felvette a könyvet, hogy újra elbeszélővé váljon és kommentálja az eseményeket. Rajta kívül a többi szereplő is könnyedén alakult át múzeumlátogatóból az elbeszélés szereplőjévé. Ebben az előadásban a dráma együtt jelent meg a komédiával, a tomboló komikum hirtelen változik tragédiává.

A grúz rendezést színészközpontúnak lehet nevezni abban az értelemben, hogy a rendezők elgondolásaik megvalósítását főképp a színészekre bízzák. A grúz színház a felszabadult színészi alkotás színháza, és ha el kellene döntenem, hogy soknemzetiségű színházaink közül melyiket jellemzi leginkább az improvizáció, feltétlenül a grúz színházat részesíteném előnyben. Még a szigorúan megadott szövegekön is mindig van helye a hangulatok kötetlen kifejezésének, a grúz előadásokban még ma is él a commedia dell'arte szelleme. Egészében véve *A szamanyisvili mostoha* előadására is ez a színészközpontúság jellemző, ennél fogva az előadás lélektanilag hiteles volt, kerülte a metaforákat, hű maradt az elbeszélés szelleméhez és stílusához, ugyanakkor formailag, a „játék a játékban” módszerét alkalmazta. Itt nehezen lehet valamilyen kapcsolatot találni a stilizációval élő színház nyílt, játékos jellegével és változatos módszereivel, amely Szturua ké-

sőbbi munkáira, így *A kaukázusi krétakör* is jellemző.

Ez a kapcsolat viszont megmutatkozik egy másik rendezésében, a *Kvarkvare Tutaberiben* (1974). Ezt a darabot P. Kakabadze írta 1921-ben. Egy jelentéktelen, pimasz és tudatlan karrierista csodálatos felemelkedésének és gyors bukásának történetét rendszerint erősen szatirikus komédiának rendezték. Szturua azonban a darabnak egy sajátos változatát adja. Az előadásból hiányzik minden életképszerűség és történelmi ismertetőjel, kortól független példázatot lát-hatunk egy mániákusan hatalomra vágyó, fanatikus emberről. A figura öltözképe stilizált - egy prédikátor vagy egy örült fehér köpenye -, arcán fehér maszk (amelyet gyakran alkalmazott a rendező Brecht is).

Az előadás Brecht esztétikájának szellemében született. A rendező - vezérmotívumként - visszatérő songokat énekeltet. Kvarkvare Tutaberi történetét általánosítani igyekszik, ezért bekerül az előadásba az *Állítsátok meg Arturo Uit!* hetedik jelenete. A szereplők behozzák a színpadra Brecht és Kakabadze portré-ját, ezzel is jelezve: „Csak játék az, ami a színpadon történik!” Arturo Ui - aki egyúttal Kvarkvare is, hiszen ugyanaz a színész, Cshikvadze játssza mindkettőt - a hagyományokat követve Hitlerre emlékeztető maszkban jelenik meg, magasztos pózokat ölt, betanulja a vidéki tragikus színészek előadásmódjának fogásait és patetikus gesztikulációját. A rendező igyekezett megmutatni, hogy a tudatlan Kvarkvare és a gengszter Ui karrierizmusa és hatalomvágya egyforma természetű. Szabadszájú diktátor és zsarnok, jellemtelen, állhatatlan, tu

datlan ember, aki azonban arcátlan demagógiájával hatni tud a tömegekre - ilyennek ábrázolják a főszereplőt.

Szturua rendezésében a díszlet szoros kölcsönhatásban áll a cselekménnyel. Mivel maga a hős sokarcú, a díszlet is sokrétű és sokértelmű: például a szín-pad közepén álló kereszt a bűnöző Kvarkvare akasztófájául is szolgálhat, de szent tárgy is válhat, amelyet a „szentéletű” Kvarkvare feszületének készítettek. A díszlet keltette asszociációk pontosan a kívánt célt szolgálják, így például az az erkély, amelyről Kvarkvare szónokol a tömeg előtt, nagyon emlékeztetett arra a római, Velence téri erkélyre, amelyről egy másik diktátor, Mussolini szólt.

A diktátor bukása ugyanolyan váratlanul és hirtelen következik be, mint fel-emelkedése. Felismerik, hogy tökéletesen gyengeelméjű, az emberek elcsodálkoznak vakságukon, és hazaküldik falujába.

Robert Szturua a hatvanas években formálódott művésszé, ahhoz a nemzedékhez tartozik, amely művészetünkben szokatlanul világosan és határozottan fejezte ki magát. Milyen kapcsolatban van ő ezzel a nemzedékkel? Kétségtelenül részese azoknak az újításoknak, amelyek a hatvanas évek rendezőinek nevéhez fűződnek, és máig érvényesen hatnak a színházművészetben. Mindenekelőtt a különösen erősen érvényesülő humanizmusukról van szó, szimpátiájuk és antipátiájuk világos beismeréséről, a bizonytalanság, a határozatlanság és az elégikus tónusok ellenzéséről, az „ódaszínház” elítéléséről. Mint nemzedékének más rendezői, Szturua is jól tudja, mit von kétségbe és mit akar támogatni. Például a fantazmagorikus *Kvarkvare* pontosan érzékelhetjük a tarka karnevál mögé rejtett hideg gyűlöletét a hatalomra törők demagógiája, valamint az együgyű emberek hiszékenysége, rászedhetősége iránt. Viszont a *Prémium* előadásában (ezzel a címmel játszották a Rusztaveli Színházban A. Gelman *Egy ülés jegyzőkönyvét*) a rendező osztatlan szimpátiával viseltetett a becsületes brigádvezetővel, Potapovval szemben. De itt is grúz művész marad, és szimpátiájában mindenekelőtt a grúz karakter sajátos vonásai testesülnek meg, így különös értékű a becsület, a büszkeség és az emberi méltóság, a merészség, a déli temperamentum.

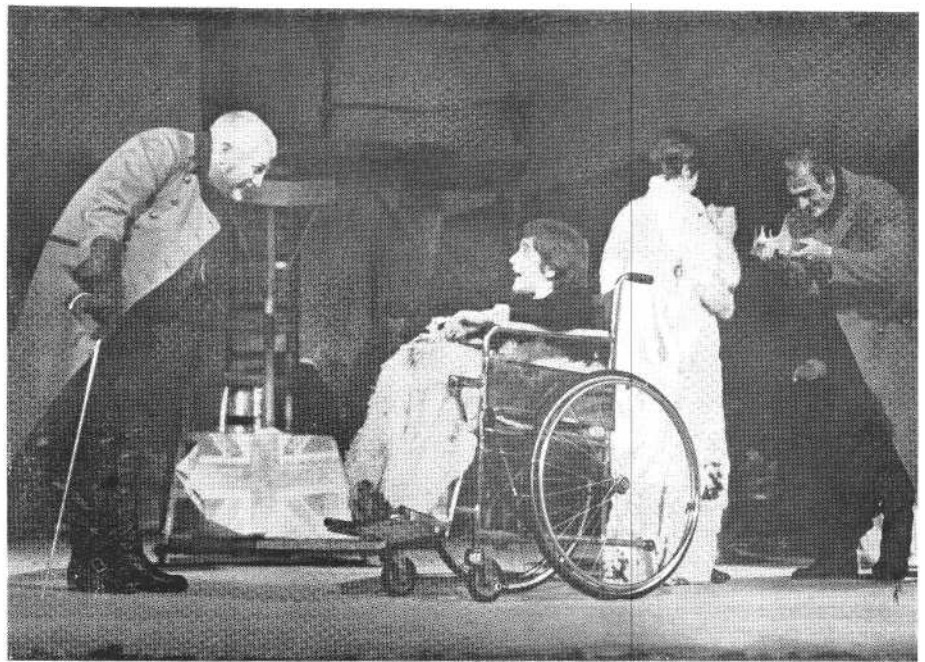
Egyvalami azonban élesen elkülöníti őt a hatvanas évek rendezői nemzedékétől, Szturua a szó jó értelmében kiváló

szakember. A hatvanas évek rendezői gyakran nem fordítottak túlságosan nagy gondot a kifejezőeszközökre, gyakran leegyszerűsített, tézis- és plakátszerű előadások születtek, a színész a maga pszichológiai apparátusának gazdagságával gyakran csak eszköz volt, akárcsak a zenei megvalósítás vagy a scenográfia. A színházi kultúrát kétség-be vonták, a diákok műkedvelő tevékenysége, az őszinte rajongók hoz: í nem értő előadásai időnként csaknem esztétikai ideállá váltak.

Szturua munkáit viszont a magas színvonalú szaktudás jellemezte kezdettől fogva. Ő mindig sokrétű színpadi szerkesztésre törekedett, bonyolult zenei-ritmikai partitúrát alkotott, következetesen ki tudta fejteni sohasem egyjelentésű mondanivalóját. És ami a legfőbb: mindig hitt a színészekben, velük együtt érte el a bonyolult lélektani megoldásokat, nyomon tudja követni a lelki változásokat, és mindemellett a végső fokig igyekszik kibontakoztatni a külső kifejezési eszközöket is, a mozgásművészetet, az arcjátékot, a táncot és a zenét. Ebben a grúz nemzetiszínház gazdag hagyományaira támaszkodott, folytatva a kiemelkedő grúz rendezők, Szandro Ahmeteli és Kote Mardzsanyisvili útke- reséseit. Különösen fontos hangsúlyoz- nunk: ezeknek a kísérleteknek semmi közük nem volt ahhoz, amit ma gögösen a mindentudó színészi technikának ne- veznek.

Azt tartják ma sokan, hogy a modern színésznek (nem is beszélve a jövő szí- nészeről) legalább úgy kell énekelnie, mint egy operaénekesnek, úgy kell ugrálnia, mint egy akrobatának, úgy kell gitároznia, mint egy... És még mit kell tudnia? Sok mindent. A mindentudó színészideál hirdetői egyszerűen nem lát-nak határokat. Minél többet, annál jobb! Akarja látni valaki ezeket a „minden-tudókat”? Én láttam. És mondhatom, hogy rosszabbul táncolnak, mint egy közepes táncos, énekelnek ugyan, de nem nagyon, s ami a lényeg: csapnivalóan rosszul játszanak.

Szturua más utat jár színészeivel. Nincs absztrakt-sportos edzettségre szükségük, a kifejezőmódjában legfinomabb mozgásművészetüket az egyéniségük dik- tálja. Például *A kaukázusi krétakörben* Dzsemal Gaganyidze különös, táncos, valószínűtlenül bizonytalan, meg-meg- rebbenő mozgása minden szónál jobban kifejezi Gruse fivére jó szándékú kis- polgár figurájának a lényegét. És egyál-



A grúz Rusztaveli Színház III. Richárd-előadása

talán nem úgy énekel Azdak (Ramaz Cshikvadze), mint egy énekes, a hangja rekedt, elcsuklik, nem elég a levegő az öregnek, mégis milyen szenvedély su- gárzik belőle.

Ezzel már visszaérkeztünk ahhoz az előadáshoz, amelyet az utóbbi évek leg- kiemelkedőbb szovjet színházi eredmé- nyei közé sorolhatunk. Az 1975-ben be- mutatott *A kaukázusi krétakör* moszkvai vendégszerepléséről és sikeréről, illetve magáról az előadásról már volt szó. Ki- egészítésül érdemes még a következőket elmondani: ebben az előadásban szeren- csésen ötvöződnek Szturua rendezéseinek legjobb vonásai és a grúz színházi kultúra talán legkiemelkedőbb jellegzetességei. A rendező nem korlátozta a szereplők féktelen érzelmi áradását, bár pontosan meghatározott mederben tartotta. A szatirikus rajzok, jelenetek, személyek és helyzetek lavínája a következetes elgondolásnak engedelmeskedett: ud- varoncok és kispolgárok falkája támad az egyedülálló asszonyra, Gruse Vacsnadze (Iza Gigosvili) mosogatónőre, aki meg- mentett egy idegen gyermeket, és igazi anya lett.

Brecht kérdezte: „Lehetséges-e egy más korban keletkezett történetet tökéletesen a szerző szellemében megrendezni?” És ezt válaszolta: „Nem. A rendező olyan megvalósítási formát választ, amely az ő korának lehet érdekes.” És Szturua éppen ilyen formát talált. Egyik kritikusa találóan azt mondta az előadásról: „*A kaukázusi krétakör* kaukázusi modellje az epikus színház kaukázusi modellje. Így igaz. Az előadás-nak a kaukázusi színek megismételhetetlen eredetiséget adnak, de természetesen nemcsak erről van szó. A lélektani játék és a cirkuszi bohózat, a tánc, az

ének és a külső hatáselemek együttesen alkotják az előadás bonyolult, igényes stílusát. Az előadásban színre lép egy énekes, aki az események kommentátora lesz (Zsanri Lalasvili), és egy sanzón- énekes, aki váratlanul otthagyja a mik- rofonját, hogy beavatkozzon a szereplők. sorsába. A fekete cilinderes zenész (Lejla Szikmasvili) vagy zongorán kísér, vagy az oldalára fordított zongorán mint hárfán pengeti a húrokat... Egy szereplő „élethű” lovon érkezik, amelyből azonban világosan kilátszik a drótváz, egy örvezető pedig páncélban, lovon vág- tat... Az előadás központi figurájává a bűnös, örökké részegeskedő és fecsegő ember, a koldusszegény Azdak válik (Ramaz Cshikvadze), aki mégis az igaz- ság és az igazságosság gyenge védel- mezője.

Még nem tudtam megnézni Szturua legutóbbi rendezését, a *III. Richárdot* ugyancsak Ramaz Cshikvadzéval a fősze- repben. Az előadást az idén mutatták be, Tbiliszibe pedig hosszú az út. Azonban meg vagyok győződve a rendező újabb sikeréről - ebben az évben ez az előadás képviselte a szovjet színházakat az edinburghi fesztiválon.

Jaan Tooming

Eredeti egyéniség. Egyszerűen senkihez sem hasonlítható. Grandiózus színpadi eposzokon gondolkodik, freskóformákat. valósít meg. A hagyományos színdarab keretei szűkek számára, az észt irodalom legnagyobb képviselőjének, Tammszaaréának ötkötetes regényét al- kalmazza színpadra; ötleteinek kifogy- hatatlan gazdagságával, valamint csilla- píthatatlan alkotói energiájával csodálkozhat el bennünket.

Tooming még fiatal, de bátor próbál-

kozásaiban és vakmerő megoldásaiban érezhető az ész nemzeti kultúra, a népi életforma - tágabb értelemben -, a népi ideálok, valamint a munka és a boldogság szeretete. Mindezt az anyatejjel szívta magába, ez az ő lényege és természete.

Az Észországban széleskörűen ismert Tooming (a rádióban és a televízióban is dolgozik) szinte ismeretlen a moszkvai nézők számára. Akik látták a tartui Vanemuine Színház legutóbbi vendégszereplését a fővárosban, bizonyára úgy emlékeznek Toomingra, mint tehetséges színészre, ugyanis ő játszotta Lucifert - kitűnően - Madách Imre *A7 ember tragédiájában*. (1972-ben Budapesten is bemutatta ezt az előadást a szín-ház.)

Tooming tehát eredetileg színész, az ész Színművészeti Főiskola színészkarán végzett Voldemar Panszo tanítványa-ként. Panszo korán eltávozott közülünk, de rövid életében sokat alkotott. A moszkvai Lunacsarszkij Színművészeti Akadémián Panszo egyik legkedvesebb tanítványa volt Alekszej Popovnak és Marija Knyebelnek, tőlük tanulta Sztanyiszlavszkij módszerét és eszméit, s mindezekhez egész életében hű maradt. Semmi kétség: ez nem kis szerepet játszott a tehetséges tanítvány, Jaan Tooming alkotói arculatának kialakulásában.

Visszatérve kiindulópontunkhoz, a színházi kritikusok szűk körén kívül Toomingot, a rendezőt a moszkvaiak valószínűleg még nem ismerik. Ennek oka nem a figyelmetlenség vagy a tudás-szomj hiánya, hanem más, részben Tooming művészetének jellegével össze-függő tényező. Így magyarázták ezt a Vanemuine Színházban: „Moszkvában nehéz lenne olyan technikailag jól felszerelt színpadot találni, amelyen visszadható az a sok színváltozás és átalakulás, amelyben Tooming például legutóbbi előadása, az *Új ördög a pokolból* is bővelkedik.”

Nem vagyok színháztechnikai szakember, nem tudom eldönteni, igazak-e ezek az érvek. De jól emlékszem ennek az előadásnak a grandiózus fináléjára, a világ összeomlásának képére, amikor az elektronikus zene hangjaira lassan mozogni kezd a színpadot övező szféra és minden, ami ezen belül van - mezők és dombok, falvak és templomok, keresztek - minden mozgásba jön, összeomlanak a háztetők, ledőlnek a falak, keresztek zuhannak alá, és dombok tűnnek el, az égbolt pedig a csillagok és bolygók ezreivel forog, mondom, nagyon jól emlékszem erre a lenyűgöző képre, és kész vagyok egyetérteni azzal, hogy itt bizonyára szükség van olyan különös, egyedi szerkezetekre, amelyekkel talán csak a

tartui Vanemuine Színház rendelkezik. (Természetesen betekintettem a függöny mögé is, és Karel Ird igazgató és főrendező, a Vanemuine Színház esze és szíve megmutatta különös büszkeségének tárgyait, azokat a gépészeti berendezéseket, amelyekkel ezeket a színpadi csodákat létrehozzák.)

Ahhoz, hogy megértsük, milyen a rendező Tooming, szólnunk kell a Vanemuinéről, mert Vanemuine nélkül nem lenne Tooming sem, legalábbis nem olyan lenne, amilyennek ma ismerjük. Vanemuine az ősi ész ének istene. A Vanemuine Színház mindenekelőtt Karel Ird. Nemcsak az általa rendezett előadásokban, nemcsak az általa kiválasztott és nevelt színészekben, de az épület minden egyes kövében, minden lámpájában jelen van az ő akarata, tudása, művészi és szervező ereje.

1944-ben a színészek kis csoportjával Ird elsőként tért haza a felszabadított szülővárosába. A színház helyén kőhalmazt találtak (a legrégebbi színházat 1870-ben alapították). Romokat takarítottak, és a régi maradványok helyén új épületet emeltek. Ebbe a ma már két teremmel rendelkező modern épületbe később az ország minden tájáról érkeztek a szakemberek, hogy megnézzék, megértsék és átvegyék a tartui színházi gyakorlatot. Itt minden csodálatos és legendákat szül. A Vanemuinéről úgy kezdtek beszélni, mint a szintetikus színház megtestesüléséről. Valóban, drámát, operát, balettet és operettet egyaránt játszanak. „Itt a színészek mindent tudnak! - mondták a szemtanúk -, a színész ma egy drámában lép fel, holnap operában énekel, holnapután pedig...” Ez azonban csak legenda. Nem, itt nem engedik meg a dilettantizmust. A szín-háznak három magas színvonalú társulata van, drámai, opera és balett; harmincöt prózai színész, húsz operaénekes, harmincöt balett-táncos és ötven-ötven kórista és zenekari muzsikás. Itt mindenki azt csinálja, amit nagyon jól tud, például az énekes énekel, de ha egy énekesben drámai színészi tehetséget fedeznek fel - és Ird nagyon igyekszik feltárni az emberben mindazt, amivel a természet megajándékozta -, akkor semmi sem menti meg attól, hogy másnap már ne drámában szerepeljen...

De térjünk vissza Toominghoz. A fiatal színész sorsának alakulásában a Vanemuine kivételes szerepet játszott. Itt talált ideális körülményeket fejlődéséhez, alkotói kibontakozásához. Ird azt

Jelenet a III. Richárdból



tartja: „Minden új irodalmi vagy művészeti irányzat teljesen más nézetekből alakul ki, mint az előzőek, és mint minden élő, feltétlenül hangos kiáltással ad jelt születéséről. A mi színházunkban a pszichológiai realizmusnak régi hagyományai vannak, ezeken nevelkedett alkotói kollektívánk sok éven át. De eljött az az idő, amikor új emberek kerültek hozzánk - fiatal rendezők, és kezdték ezeket a hagyományokat lerombolni. Teljes szabadságot biztosítottam nekik ehhez, nem akadályoztam egyikőjüket sem abban, hogy a saját hangját hallassa. A társulat azonban megoszlott. A régi iskolázottságú kollektíva mérges volt rám. Egyszer egy gyűlésünkre meghívtuk a fiatal rendezőt, Toomingot, és a mi nagyon tisztelt embereink kipakoltak neki mindent, amit róla gondoltak. Ezután nem maradt volna más hátra, mint búcsút venni jaan Toomingtól. De nem tudtam ezt megtenni, mivel kivételes tehetségnek tartom. A természet törvényei pedig olyanok, hogy a legtehetségesebb egyben a legnyugtalanabb is. Ez ellen nincs mit tenni. Türelmesnek kell lenni, és még egyszer türelmesnek... Tudják, egy tehetség többet ér, mint száz tehetségtelen, a mennyiség itt sajnos nem csap át minőségbe.”

Tooming most harminckét éves, az első előadását (A. Kicberg *Hajnalig* 1969-ben rendezte, a legutóbbit, A. Tammszaare *Igazság és igazságosság* című darabját pedig 1978-ban. Kilenc év alatt mindössze nyolc előadást rendezett. Ez nem sok, de ő a maga útját járja, és az utóbbi évek két előadása, az A. Tammszaare regényei alapján készült *Új ördög a pokolból* és az *Igazság és igazságosság* nemcsak az ész, de a szovjet színházak nagy eseménye is volt.

Az 1976-ban bemutatott *Új ördög a pokolból* a legnagyobb ész, Anton Tammszaare (1878 -1940) regényének dramatizálása. A regény tartalma egyszerű. A prologusban az ördögnek azt tanácsolják az egekben, hogy ember képében szálljon le a földre, és éljen istennek tetsző józan életet. Az Úr kételkedni kezdett az emberekben -- mondja Péter apostol -, kétségei vannak, vajon olyanak teremtette-e az embert, mint aki képes megtalálni a boldogságot? A kísérlet célja: az ördög próbálja meg az isten parancsolatai szerint élni. Ha ez sikerül neki, akkor az emberek is képesek erre. Ha nem sikerül, akkor az emberek nem bűnösök, hanem tökéletlen



R. Csikvadze (III. Richárd) és N. Pacsuasvili (Lady Anna) a Rusztaveli Színház Shakespeare-előadásában

teremtmények, tehát igazságtalanság lenne őket a pokolba küldeni inkább meg kell semmisíteni az egész emberiséget.

Az ördög tehát Jurka paraszt képében a földre kerül. Minden erejével megpróbál az isteni parancsolatokat megtartva élni. A Pokol-tanyán a vénséges Anyókéval együtt látástól vakulásig dolgozik, de hamarosan a szomszéd kulák, Antsz kiszolgáltatottja lesz. Antsz fia elcsábítja jurka lányát, a lány elpusztul, a fia pedig megnyomorodik a kulák-nál a sok munkától, és felakasztja magát. A kétségbeesésbe kergetett jurka megöli Antszot, és felégeti a tanyát. Nem lehetséges a földön igaz élet!

Az előadás legfigyelemreméltóbb alkotóeleme maga Tooming, az ember és rendező, aki megszállottan hisz a boldogság paraszti ideáljában, a nehezen elérhető földi boldogság lehetőségében. „A boldogság fekete kenyér” - ahogy Leonyid Leonov egyik művében írta.

A színpadon különös, hallatlanul pontosan felépített világ található. Egyik oldalról nézve ez a világ anyagi és reális

Jurka igazi faekével szántja a földet, éjjel-nappal paraszti munkát végez az Anyókéval -, a másik oldalról pedig valamilyen szokatlan perspektívában jelenik meg, mivel az egész színpad egy csillagmíráddal borított hatalmas éjszakai ég, ez alatt játszódnak az események. Az, ami a szemünk előtt zajlik, nemcsak szokásos, mindennapi értelmet kap, hanem más dimenziót is. A tér mintha ezer és ezer verszttel kiterjedne, és a lét minden pillanata az örökkévalósággal függne össze, az egész emberi élettel, az élet összegzésének szükségességével. Nem véletlenül áll a dobokon itt is, ott is pontosan annyi fa, kereszt, ahány résztvevője van a történetnek, illetve a példázatnak. Az előadás második dimenzióját erősíti az is, hogy Jurka háza, Antsz tanyája és a templom játékszerszerűen kicsik, mellettük az

ember óriásnak tűnik, cselekedetei akaratlanul is más méreteket öltenek, más lesz a jelentésük. Ebben a nem adekvát környezetben a Prédikátor jámbor életre buzdító intelmei különös hangsúlyt kapnak (ezt a szerepet maga Tooming játssza).

Tooming természetesen megváltoztatja a regényt, a hozzá közel álló motívumokat hangsúlyozza. És Tooming pátosza távolról sem esik egybe Tammszaare pátoszával. Az író regényparódiát írt, gonoszul nevetséges apologetikát a munkáról, ami az általános jólét alapja a kapitalista viszonyok között. Tooming alig érzékelhetővé tompítja a szatírárt, ezzel szemben világosan felismerhető az a határtalan együttérzés, amit a földi, jámbor Jurka keserű sorsa iránt érez, aki elviselte a gúnyolódásokat, a meg-aláztatásokat, aki mindent és mindenkit elveszített, mégis rendíthetetlenül hisz az egyszerű földi értékekben. Ez a mérhetetlenül keserű hit, ez a kategorikus imperatívusz az előadás belső vezér-szólama.

Tooming mindenben meglepő és önálló. Jurka szerepét olyan színészre bízta, aki sokáig csak komikus feladatokat kapott. És Lembit Eelmjae teljesen új oldaláról mutatkozott be. Tragikus hangok szólaltak meg a nehézkes, lomha emberből, akinek erős paraszti kezei vannak, a hátát már nem tudja kiegyenesíteni a nehéz munkától, szomorú-kedves szemeiben pedig elszánt erő re-

tezik. Úgy érzem, Jurka szerepében a színész emberi adottságai, alapvető fiziológiai sajátosságai pontosan egyeztek az általánosított epikai alakkal. Am ebben az előadásban olyan szerepsémákkal is bőven találkozhatunk, amelyek csupán egy-egy domináló jellemvonást fejeznek ki, és amelyek lényegükből adódóan statikusak. Aligha lehet ezért a művészeket vádolni, hiszen az a törekvés, hogy egy este „elolvassuk” a sokrészes regényt, megbosszulja magát nemcsak a téma, de az alakok töredékes jellegében is. El kell ismerni, hogy a bonyolult jellemek leegyszerűsítése Tooming „régí bűne”, a kritikusok állandóan helytelenítik is.

Mint már szó volt róla, különös hatást kelt az *Új ördög a pokolból* befejezése. A kompozíció, a cselekmény zenei vége szempontjából ez kifogástalan. A tanya, később az egész világ forgása úgy meglep tragikus erejével, hogy szinte észre sem vesszük: Tammszaare egyáltalán nem ilyen végzetes véget szánt az emberiségnek. A regényben a befejezés kissé másképp hangzik. Miután Jurka vétkezett a földön, az epilógusban ismét az egekben - az előadásban nincs sem prologus, sem epilógus - Péter apostol vallatja a földön járt ördögöt:

„- El akartad érne a boldogságot?

- Egész lelkemből.

- De hiszen felégetted a tanyát, és Ravasz Antsz fejét kövel zúztad be!

- Ellenségem volt, nem tehettem más-

ként. ... De mondd, találtam-e boldogságot?

- Nem tudom.

- Nincs még egy lehetőség? Nincs más megoldás?

- Nincs.

- De akkor ez örökké így marad, a világ végéig!

- Semmit nem tehetsz ellene! Meg kell tisztulnod!”

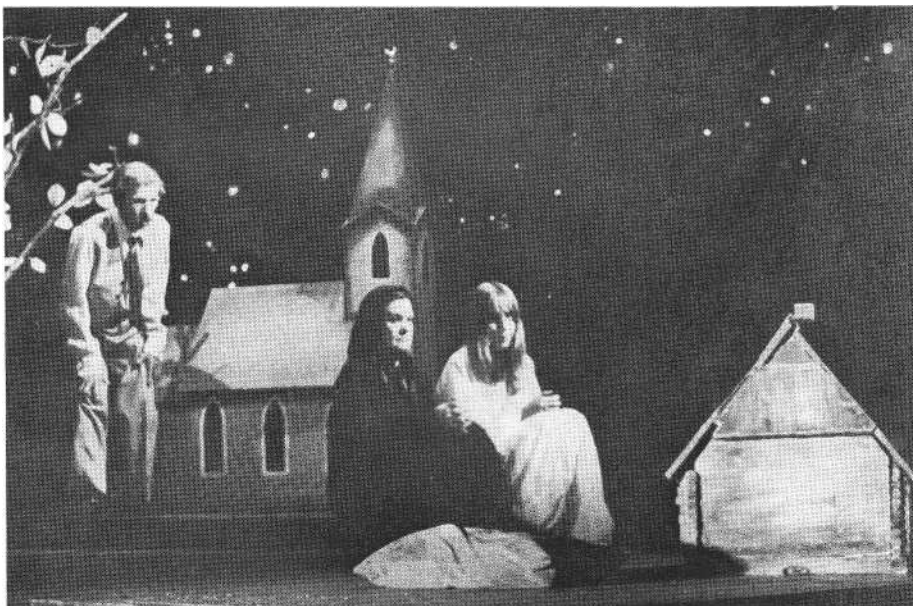
Az elmondottak értelme világos: az embernek a földi kérdésekre a földön kell megkeresnie a választ. Magától értetődik, hogy még csak halvány utalás sincs a világkatasztrófa szükségességére. De Tooming elképzelése szerint nem regényparódiát látunk, ezért a finálé rettenetes figyelmeztetés, szigorú emlékeztető, hogy az élet igazságtalan, az erkölcsi normák betartása ellenére is elkerülhetetlenül katasztrófához vezet.

Tooming gyakran fogalmaz olyan sajátos színi kompozíciókat, amelyek jelentősen különböznek az eredeti műtől, és kedvelt motívumait, eredeti koncepcióját érvényesíti. Ez a „betegség” így vagy úgy a fiatal rendezők többségét érintette. Amikor Tooming A. Dumas *A három testőrjét* állította színpadra (ez volt a negyedik bemutatója), a bátor, dicsőség övezte kalandorok, a gascogne-i legények lenyűgöző, romantikus története helyett színpadi groteszket alkotott a professzionalista gyilkosokról, szoknyapecérekről, akik nemcsak a becsületet, de az elemi erkölcsöt is nélkülözik. Ebben Tooming nem volt különösen eredeti, hiszen ekkoriban már-már klisévé vált Dumas négykötetesének ironikus szemlélete.

Látomásainak démona túlságosan uralkodik a rendező akaratán, zavarja egy színdarab egyedülálló vonásainak észrevételében. Ugyanakkor nem köti meg a kezét, amikor próza, költemény, népdal alapján kötetlen kompozíciót alkot. Így keletkezett a *Jónás testvére* című előadás, amelynek premierje két héttel az *Új ördög a pokolból* után volt, mintha ez az előzőben feltett kérdésekre válaszolna. Az Ernyesz Enno versei, költői visszaemlékezései alapján készített előadás metaforikus formában beszél az ember szerencséjéhez és boldogsághoz vezető újáról.

Ez alkalommal jól érzékelhető a rendező törekvése: úgy fejezze ki saját világát, hogy közben ne távolodjon el a szerzőétől sem, legyen összhangban an-

Jelenet a tartui Vanemuine Színház *Új ördög a pokolból* című előadásából

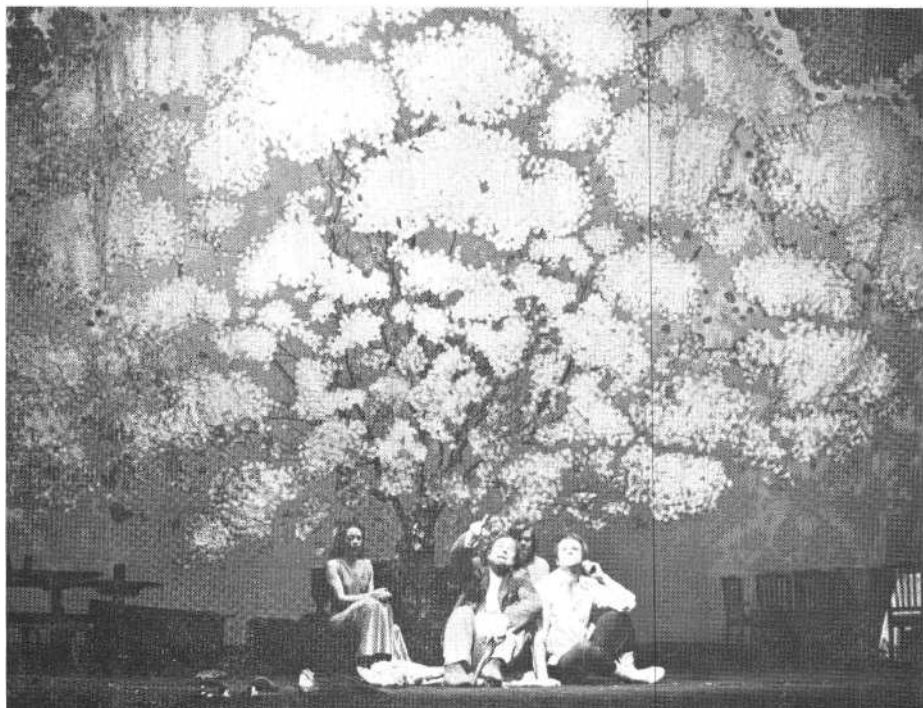


nak alkotói rendszerével, stílusával, hangvételével. (Az *Új ördög a pokolból* előadásában ugyan eltért a szatirikus-parodisztikus hangvételtől, de ott is a rendező és az író mondandójának egységét jelezte az ideológiai-filozófiai fő-téma kifejtése.)

Legutóbbi előadásában, az *Igazság és igazságosság*ban a rendező ismét Tamm-szaare-regényt dolgozott fel. De ezúttal nem egy-, hanem ötkötetes regényt, az észti irodalom egyik legjelentősebb alkotását. A premier 1978-ban volt. Meg sem próbálom elmesélni az öt kötet tartalmát ez a feladat megoldhatatlannak tűnik. Toomingnak azonban valami csoda folytán sikerült úgy megvalósítania a színpadon, hogy egységes egésznek érezzük. (A híres észti író, Osvald Tooming, a rendező apja alkalmazta színpadra a művet.)

Tooming előadása egy tömbből faragott, nehéz benne valami fölöslegesen találni, bonyolult építményének alkotóköveit szilárdan illesztette egymáshoz. Elképesztő a fiatal rendező szándékának nagysága és vakmerősége - nemcsak az ötkötetes elbeszélő mű legfőbb eszmei motívumait sűríti egy estébe, hanem a sorsok, alakok, jelenetek és helyzetek többségét is, ez lényegében nem színpadra alkalmazás, nem is regényillusztráció, hanem bizonyos értelemben ön-álló alkotás, amely saját törvényei szerint fejlődik, amellet mindenben követi a regényt. Az epikus idő sűrítését azzal éri el, hogy az előadásban az idő hol előrerohan, hol visszatér egyik vagy másik sornak, eseménynek a kezdetéhez.

Így történik ez a két öreg főszereplő, Andresz (L. Eelmjæe) és Pear (A. Angyer esetében is), akiknek a nemzetsége egymással szomszédos tanyán él, és akik egész életükben egymással ellenségeskedtek. Az előadás elején koros embereként látjuk őket, mindegyiket a saját tanyáján, a saját várában, saját színpadi helyén. A két nemzetség alapítói - ebben a térbeli elrendezésben - mintha a történet alapját, keretét alkotnák. Ugyanakkor egyéni életük játszódik le előttünk, a sokrétű regény szereplőinek sorsával egyetemben. A következő képben - valójában színházi értelemben vett kép nincs, minden a szimultán térben történik, amikor is a jelenetek és a tér állandó változásban van -, tehát a következő pillanatokban fiatalok, életútjuk kezdetén állnak. Az egyes jelenetekben az ő életük eseményei elevenednek meg,



Az *Igazság és igazságosság* című előadás a tartui Vanemuine Színházban

örökös gyűlölködésük és kibéküléseik, földdel való törődésük, irigységük és az a képességük, hogy a rosszban is meglássák a jót. Az ő sorsukkal össze-fonódva bomlik ki a többi életút is, így az öreg Andresz feleségéé és fiáé, Indreké. Családi drámájuk a harmincas évek Észtországának bonyolult szociális-történelmi háttérében bontakozik ki, amelyre a válság, a tömeges csődök, árverések, az üzletemberek gazsága, a „felsőbb körök” aljassága a jellemző.

Míg az előző előadásban a cselekmény időnként meg-megtorpant, addig az *Igazság és igazságosság*ban folyamatosan halad előre a fináléig, amelyben a főhős, Indrek (kitűnően alakította E. Hermakjula), miután végigjárta a burzsoá társadalom erkölcsi értékeiből történő kiábrándulás keserves útját, és átélte felesége hitszegéseit, visszatér falujába, övéihez, az apjához. A tehetetlen öregember meg-őrizte élete ábrándját, a szomszédos mocsár lecsapolását, amelyet a tanyán élők közös erővel végeznének el, hogy az újjá-születő földön kivirágozzék az élet. Egyáltalán nem véletlen, hogy az öreg és a fiú ábrándjai Faust utolsó monológjára emlékeztetnek. A hasonlóság itt nyilvánvalóan arra késztet, hogy általános emberi összefüggésekben értsük meg az öreg Andresz szavait.

Az előadás végén az öreg és Indrek egy virágzó almáskertbe mennek - a fehér virágoktól elnehezedett almafa-ágak kettős falként ereszkednek le, és ki-töltik a színpad egészét. A csupasz fák, faágak, amelyek körül annyi igaztalanság történt, szép szimbólumként kivirágoztak. Az ünnepélyes és ujjongó korai hangjaiban, a virágok ragyogó színei-

ben kifejezésre jut a lehetőség: hinni egy nagyszerű földi világban, a békében.

A Vanemuine Színházban ezt az előadást közvetlenül az *Új ördög a pokolból* után láttam, amely a világkatasztrófa komor fináléjával végződik. Tooming szerint nagyon fontos, hogy a két előadást mint egészet fogjuk föl, az *Igazság és igazságosság* világos összegzését a két darab együttes, általános befejezéseként értelmezzük.

Ez az előadás láthatóan összefoglalja Tooming eddigi alkotó szakaszát - a rendező útkeresése a nagy formák, a bonyolult, sokfigurás kompozíciók területén ebben teljesedett ki leginkább. Bizonyára senki sem tudja biztonsággal megjósolni, milyen irányba halad ezután Tooming. A színpadi freskótechnika igazi mestere továbbfejlesztette-e a nagy formák oh szerencsésen megtalált eszközeit? A hagyományos színdarabokhoz fordul-e, amelyekhez ez idáig láthatóan közömbös maradt? Leereszkedik-e az általános emberi magaslatokról a bűnös földre, hogy figyelmesebben szemügyre vegye kortársait, saját korát? Feltájtja-e az általános-filozófiai objektívet - amelyben olyan jól láthatók a széles panorámák - egy másikra, hogy világosabban fel-ismerje a reális arcvonásokat, a lélek rejtett rezdüléseit, amelyek nem is esnek oly távol az idő mozgásától, az igazság és igazságosság keresésétől.

Nem érdemes találgatni. Tooming ragyogóan tehetséges, a tehetség pedig mindig meglepő és kiismerhetetlen.

Jakab Emma fordítása

Magyar drámafesztivál a Szovjetunióban

ALEKSZANDR GERSKOVICS

Színházi krónikám

Májusban másodikban rendezték meg a Szovjetunióban a magyar drámák fesztiválját, amelyen a nyolc évvel ezelőtti első bemutatósorozathoz képest több darab került színpadra. A következő cikkek a gazdag választékból válogatják ki a legjelentősebbeket, ezért írnak esetenként ugyanazokról az előadásokról a beszámolóke szovjet, illetve hazai szerzői.

A szovjet színpadok 1978-1979-es színházi évadát valaki szellemesen „magyar szezonnak” nevezte. És valóban: mint-egy százharminc szovjet színház, vagyis szinte minden negyedik játszott azonos időben magyar darabokat, klasszikusokat és moderneket. Negyven magyar szerző műveit a Szovjetunió népeinek tizennyolc nyelvén nézhették meg a nézők.

A magyar drámaírás történetében még soha nem nyílt ilyen széles kapu idegen nyelvű színpadok felé. Nyolc éve, amikor a Szovjetunióban első ízben rendezték meg a magyar dráma fesztivál-ját, hetven szovjet színház fedezte fel a maga számára Magyarországot mint szín-házi országot. Most kétszer ennyien.

Természetesen nemcsak az előadások mennyisége számít. A szovjet színház most mint régi kedves ismerőseihez

nyílt a magyar drámákhoz. A színpadra vitelben a legfontosabb szempont nem valami protokolláris megfontolás volt, s nem az a törekvés, hogy egységesítsék a magyar drámairodalmat valamiféle közérthetőség nevében, ami nem más, mint a megszokott ízléshez és igényekhez való letapadás.

Minél jobban kifejtetni, kitágítani, nemzetközivé, általános érvényűvé tenni a szerző gondolatait! Arra kényszeríteni a magyar darabokat, hogy önálló rendezői és színészi megoldásokban a jelennel harmonizáljanak - talán ez a megkülönböztető jegye a magyar fesztivál legjobb előadásainak, melyeket színházi kritikusként és zsűritagként a Szovjetunió huszonnégy városában volt alkalmam megnézni. Ezekből a színházi estékből jegyzetfüzetemben sajátos színházi krónika állt össze. Talán nem lesz érdektelen a

magyar olvasó számára a szemtanú beszámolója. Néhány előadásról írok, abban a sorrendben, ahogy láttam azokat.

Szigligeti Ede Csikósa Csebokszáriban

A Csuvas Autonóm Köztársaságban, Csebokszáriban, Eger testvérvárosában, 1979. március 21-én első ízben mutattak be darabot magyar szerzőtől csuvas nyelven. Két körülmény tette különösen érdekessé ezt a bemutatót: először, hogy sok magyar néző volt jelen (a magyar kultúra napjaira érkeztek Egerből, valamint az egeri főiskola gyakorlaton itt tartózkodó diákjai), akik fülhallgatóval magyarul hallgatták az előadást. A második körülmény azzal függ össze, hogy a nézőtérén jelenlevő közönség nagy része, ahogy az itt megszokott, autó-buszokkal érkezett a környező falvakból, s így a teremben levő magyar vendégek sötét esti öltözéke kiegészült, helyesebben mondván feloldódott a csuvas nemzeti viselet csodálatos hímzései és motívumai között.

A rendező Valerij Nyikolajevics Jakovljev és a díszlettervező V. N. Mazajev árnyalt, sokszínű, romantikus előadásban keltette életre a szegény és büszke csikósnak, Andrisnak (I. Ivanov alakítása) és Rozinak, a gazdag paraszt leányának - aki körül a földesúr elkényeztetett és semmirekellő fia legyeskedik - szerelmét. Az éles szociális konfliktust kiegészíti a falusi fiatalok önzetlen szerelmének lírai motívuma, amely végül is legyőz minden nehézséget. A Csikós ma a csuvas színpadon azt a hatást kelti, mintha a rohanó városi életbe a sztyeppe friss szele törne be, s vele együtt a romantikusan emelkedett és ünneplőbe öltöztetett paraszt-hősök egyenes, becsületes gondolkodása. Éppen ez az, ami az általános emberi érdeklődést Szigligeti igénytelennek és elavultnak tűnő darabja felé fordítja. A csuvas színészek, joggal mondható, nem-csak a maguk számára fedezték fel a régi drámaírókat, amikor bátor kézzel hozzákezdtek a Szigligeti-előadás megvalósításához, de újra felfedezték a Csikóst

Sz. Szemjonova (Clairon) és T. Kirillova (Amalia) Gáspár Margit Clairon című színművének gorki előadásában



a magyar néző számára is, aki -- ha jól tudjuk - ötven éve nem látta ezt a darabot magyar színpadon.

Az előadás kezdeményezője és lelke V. Jakovljev rendező volt, aki a romantikus rendezés eszközeivel feltárta a darab minden főbb gondolatát, s népi jellegét nemcsak a jól eltalált és élénk kosztümökkel és díszlettel erősítette, hanem a népi jellemek, a darab szellemi szárnyalásának továbbfejlesztésével, a Szigligeti dramaturgiájára oly jellemző táncok és dalok beiktatásával is.

Az előadás sikerének egyik okát a bemutató utáni megbeszélésen így fogalmazta meg a színház igazgatója, N. Grigorjev: „Egész társulatunk falusi ez bennünk van.” (Jakovljev rendező érdekes megfigyelése, hogy amikor a színház zenét keresett az előadáshoz, állandóan olyan csuvas nemzeti motívumokba botlott, amelyek meglepően hasonlítottak a magyar dallamokhoz.)

Gáspár Margit Claironja Gorkijban

A magyar drámafesztivál egyik legnagyobb meglepetése a gorkiji színházban bemutatott Gáspár Margit-dráma volt, a Clairon. (Magyar címe: *Az állam én vagyok.*) Gáspár Margitot eddig nálunk színházi emberként, a Fővárosi Operettszínház egykori igazgatójaként tartották számon. Az Operettszínház 1955-ös emlékeztető vendégszereplésének hőse nemcsak Honthy Hanna és Latabár Kálmán volt, hanem Gáspár Margit is, aki az operett művészetét a legnagyobb elődök színvonalára tudta emelni. Azt akkor még nem tudtuk, hogy színdarabokat, regényeket és színházi tanulmányokat is ír.

A Clairon a XVIII. század, a francia felvilágosodás színházának híres klaszszikus színésznőjéről, az ész és számítás színésznőjéről szól, aki a kortárs Dumesnillel, az ihlet színésznőjével versengett. De Gáspár Margit Clairon eseménydús életének egy másik epizódját ragadta ki. Az asszony a színészek jogfosztottsága elleni tiltakozásul eltávozott a színháztól, és államügyeknek szentelte magát egy német hercegségben. Clairon a színpad szabályait próbálja alkalmazni az államéletben, s úgy akar kormányozni, ahogy a színpadon szokás.

Clairon - Sz. G. Szemjonova alakításában - kezdetben arra törekedett, hogy művészetében az életet utánozza, hogy a színész művészetét a természetesség mércéjével mérje. Később pedig,



Illyés Gyula Kegyence a kurszki színház előadásában

amikor megmártózott az életben, mint-ha az ellenkező utat járná, belátva, hogy a művészetben minden magasabb rendű, mint az életben. Természetesen Clairon lelki életének ez a dialektikája nem ilyen racionálisan fejeződik ki, hanem a képek során át, amelyek bemutatják a hősnő összeütközését a színház világával, ahol a feltételeesség uralkodik, s az udvari étellel, ahol ugyanazt a csalást leli meg, melyet a színpadon.

Az előadás legjobb jelenetei azok, amelyekben Clairont szolgálója, Babetta - R. M. Vasurina alakítja mesterien téríti vissza a földre, magasról s gyakran talajtalan ábrándjaiból. Jók a Morejdo rendező által groteszkre formált jelenetek a kincstárabló miniszterekkel, akik közül kiemelkedik von Dostov N. Sz. Hlibko plasztikus és ironikus alakításában. A második szereposztásban, ahol ezt a szerepet I. G. Poljakov játssza, az „elidegenítés” teljesen. első

kad. De az előadás csúcspontja váratlanul a második felvonás fináléja lett, amikor az Amália hercegnő szerepét játszó T. J. Kirillova olyan átalakulási képességet mutat fel egyik szerepből a másikba -- az elhanyagolt és féltékeny méregzsákból Clairon tanítványává, fenséges és álnok Hercegnővé --, hogy a legnagyobb erőssége ennek a kiváló, improvizációkban gazdag előadásnak.

Petőfi és Madách Groznijban

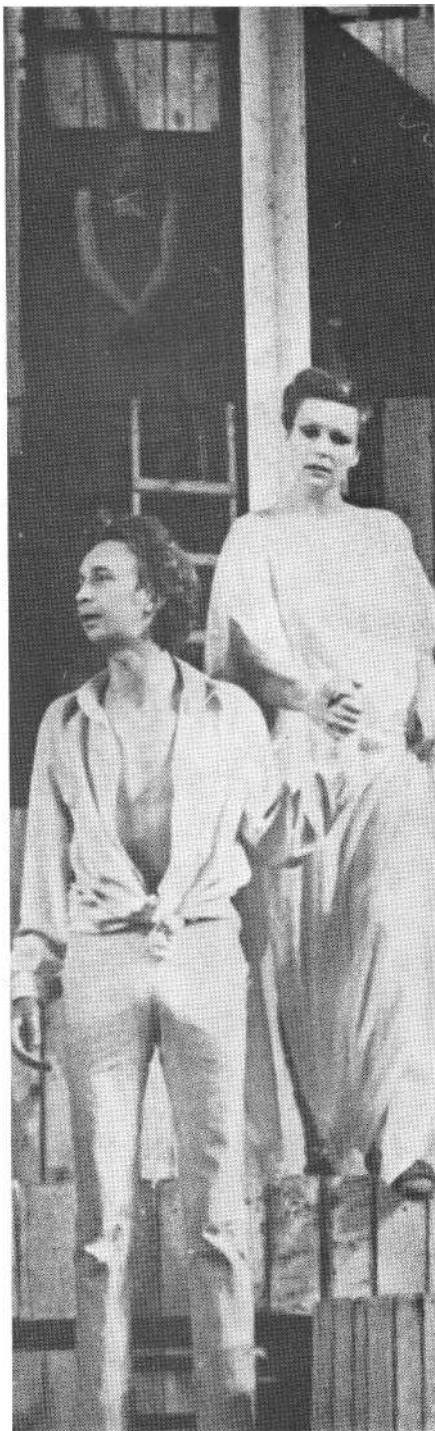
Petőfi romantikus darabját, a *Tigris és hiénát* a Groznij városában levő csecsen-ingusz állami prózai színház főrendezője, Ruszlán Hakisev érdemes művész úgy értelmezte, mint egy széthúzás és belviszályok által marcangolt ország tragédiáját. Az előadás központi figurájává Vak Bélát tette meg, aki a viszálykodások kellős közepén békére és józan gondolkodásra törekszik. M. Davletmirzajev alakításában „ideális király” lett belőle

- bölcs filozófus, aki igyekezett államának minden vitás ügyét békés úton megoldani, összebékíteni az összebékíthetetleneket, hatást gyakorolni a közös üdvről mondott beszédekkel.

A rendező festői prólogust iktatott be az előadás elejére, egy némajelenetet, amelyben a kisgyermek Bélát a lázadók apjának, Könyves Kálmánnak udvarában megvakítják. Ez az illusztratív némajelenet adja meg az egész előadás alaphang-ját és hangulatát. Hakisev a családi viszonyokat ábrázoló jelenetet helyezi közvetlen ez után, amelyből a néző megtudja, hogy Ilona királyné és Géza, II. Béla fia, szeretetből figyelmen kívül hagyják a királyi tilalmat, s bosszút forralnak azok ellen, akik az apát illetve férjet látásától megfosztották. Ez a jelenet megvan ugyan Petőfinél, de alá-rendelt szereppel, és a darab mélyén van elrejtve. A rendező így döntő fontosságot ad a jelenetnek, s átteszi a hang-súlyt a Borics-Predszláva-Saul vonalról a II. Béla-Ilona vonalra. Ez pedig lényegében a háború vagy béke, megbocsátás vagy bosszú antitézisének jelenti. Az ilyen kérdésfeltevésre Petőfinél is megvan az alap, de Hakisevig senki sem értelmezte így, s ez az ő érdeme. A rendező következetesen kitartott elképzelése mellett, s az előadást a bevezetőre rimelő némajelenettel fejezi be. II. (Vak) Béla megjelenik a harc-téren, ahol hívei és ellenfelei estek el, s könnyeit hullatja a viszályok következtében kifosztott ország fölött, amely nem hallgatott általános megbocsátásra és nemes gondolkodásra intó szavaira.

Az előadás ilyen eszmei koncepciójához Hakisev úgy jutott el, hogy kereste Petőfi darabjában a mával, a békéért vívott harccal összecsengő gondolatokat. Előadása a bosszú tragédiája, amely szerencsétlenségbe sodorja azt az országot, melyben a népet kirekesztik az államügyekből. Mindent az egyes „erős” emberek akarata és önző érdeke irányít, akik fölébe helyezik magukat a történelem törvényeinek. Ez a gondolat megvan Petőfi darabjában, s a színpadi megvalósítás egyik lehetséges változata.

Hakisev előadásának megformálása színes és festői. Ez úgy tűnik, általában a csecsen-ingusz színházművészet erős oldala. A rendezés melléfogása viszont az előadás következtelen műfaji megoldása. A végeredmény valami romantikus melodráma és a shakespeare-i tragédia között van. Az előbbi erősíti a darab eszmei kicsengése, valamint az, hogy a cse-



Az ember tragédiája Minszkben

lekmény középpontjába a családi konfliktus került: a Liszt műveiből összeállított zene, mely riadt tremolókkal jelzi a szenvedélyek felkorbácsolódását; a lírai intermezzók Géza királyfival - akit megkapóan alakított a hat éves Ruszik Hadzije -, s Judittal (Z. Bagalova). Véleményünk szerint összességében jók, nagyon kifejezőek és játékosak K. Muszababov díszletei, valamint D. Kastan jelmezei, amelyek talán történelmileg nem egészen hűek, de középkori hangulatot keltenek. Az előadás műfaja azonban megtörtött ott, ahol a színészek nem melodramát, hanem Shakespeare-t játszottak, és ott akartak összetett, sokoldalú jellemeket ábrázolni, ahol ehhez ke-

vés volt a dramaturgiai anyag. A melodráma minden kontrasztos, minden egyértelmű. Petőfinél ebben a darabban az embereket egy-egy fő vonás jellemzi: II. Béla tiszta, Saul jótkony és becsületes, Borics az intrika és a gonoszság meg-testesítője, Predszláva bosszúéhes és gyűlölködő. Nem minden színész értette ezt meg, s a rendezőnek sem volt ideje minden jellemet kidolgozni. (Március 26-án kezdték a darabot próbálni, s április 23-án három [!] összpróba után tartották meg a bemutatót. Természetes, hogy sok bántó hiba volt, egészen a felboruló díszletekig.)

Minden kidolgozatlansága ellenére az előadás jó és hatásos. A hozzáértők egyetértenek abban, hogy különösen jó a szövegmondás, s ehhez nem kell cseccsenül érteni. Jelentős szerepe van ebben a fordításnak, amelyet Juszup Idejev - egyébként Sámson alakítója - készített. Rövid idő alatt kiváló munkát végzett, s ez egyben az első Petőfi-fordítás csecsen nyelvre.

*

A grozniji Lermontov Színház kollektívája több mint háromhónapi feszített munkát végzett Madách Imre *Az ember tragédiája* című filozófiai darabján. Az eredmény: a kísérlet sikerült, az előadás jó, annak ellenére, hogy körülbelül a szöveg fele s ezzel együtt a szerző gondolatainak fele nem jutott el a nézőkig. Ennek két fő oka van. Elsősorban az, hogy csak most, amikor színpadra került, derült ki teljes nyilvánvalósággal, hogy a darab orosz fordítása, amit a ki-váló, egyéni hangvételű és világú szovjet költő, Leonid Martinov készített, kritikán aluli a színpadi szövegmondás szempontjából. A színpadról még kevésbé érthető, ködösebb, elmondhatatlanabb és archaikusabb, mint olvasáskor. Ez a mesterkélt bonyolult szókincsű fordítás, melyet még az egyházi szláv fordulatok is terhelnek, alkalmatlan a színpadi elmondásra. Ezen kívül a fordító erős egyénisége, aki Madách darabjából a bibliai keretet és az absztrakt filozófiai alapot emeli ki, igen erősen rányomja bélyegét a darab egész nyelvi felépítésére, és ezzel az elvont misztériumjáték atmoszféráját hozza létre, megfosztotta Madách művét az éles politikai tartalomtól. A másik ok, amely megnehezítette Madách megértését, az, hogy a grozniji Lermontov Színház színészei - de ugyanígy az ország, sőt a főváros

más színházainak színészei is -- elszoktak a verses szövegektől, nem rendelkeznek a színpadi versmondás művészetével. A darabban játszó huszonhárom színész közül tulajdonképpen csak egy, Oglobin, az OSZSZK kiváló művésze (Úr, Péter apostol, Pátriárka, Rudolf császár, Tudós szerepében) volt képes megfelelően használni a szabadvers nyelvét, amely sajátos játéktípust és melodikát követel. Madách nyelve nemcsak bonyolult, de aforisztikus is. Mint Oroszországban Gribojedov nyelve, Madáché is forrásává vált sok szállóigének. Sajnos, szinte egyetlen olyan aforizma, amelynek ma is aktuális emberi érvénye van, nem hangzott el identikus fordításban. Csak egy kivétel van ez alól: az Eszkimó panasza a nap kihűlt sugarai alatt el-néptelenedett, éhező földre. Adám-Sztuzsev kérdésére: „Sokan fagyoskodtok-e a Földön?” az Eszkimó - V. F. Zaharov bátran excentrikus alakításában - így válaszol: „Igen, többen, mintsem ujjaimon megszámolhatnám. Igaz, a szomszédaimat mind megöltem, de újak jönnek. S a foka itt kevés. Ha isten vagy, add meg, hogy *ember kevesebb, foka pedig több legyen.*” Az aláhúzott aforizma zajos visszhangot váltott ki a nézőtérben, amely figyelmesen hallgatta végig a hosszú, majdnem három-órás előadást.

Az *ember tragédiája* Groznijban M. Szolcaev érdemes művész szenvedélyes és magas hőfokú rendezésében kétségtelenül sikeres előadás, amelynek ereje és kifejező volta elsősorban festőiségéből fakad. Szemünk előtt sokszínű, a rendezői fantázia, a gondolatok és ábrándok frissességének szokatlanul grandiózus látványa tárul ki. Ami a fentebb említett okok miatt szavakban elmondhatatlan maradt, részben kompenzálódik a látvánnyal, a képek élénkségevel és ünnepélyességével, a fényeffektusokkal, amelyek különösen lenyűgözőek a római jelenetben, a gladiátorok harcánál. E. Goncsarov színpadképe, amely egy a színpad teljes szélességét elfoglaló, soklépcsős pódium, lehetővé teszi, hogy a darab során lényegében ne legyen szükség díszletváltoztatásra, csak az egyes jelenetek színhelyeit jellemző tárgyakat helyezzék el könnyen és gyorsan. A jelmezek, bár nem mindig felelnek meg a történelmi hűség követelményeinek s olykor szegényesek és pontatlanok, mégsem gátolják meg, hogy az előadást mint az emberiség múltjáról és jövőjéről szóló elbeszélést értelmezzük. A valóban látványos, teátrálisan emelkedett előadás legfőbb szer-

vezője és mozgatója a rendező fantáziája, akarata és művészi ereje. Lehet vitatkozni azon, hogy az előadás vezérgondolata Szolcaev megfogalmazásában az, hogy Isten alkotta meg fizikailag az embert, s Lucifer, az ellenkezés szelleme lehelte belé az értelmet és a világ megismerése és kritikai megközelítése iránti vágyat, de kétségkívül el kell fogadnunk egyfajta érdekes koncepcióként. Az előadás minden hibája tökéletesen megmagyarázható azzal, hogy ez volt az első kísérlet Madách előadására orosz színpadon. S bebizonyosodott, hogy Madách darabja a szovjet színház számára is életképes.

Illyés Gyula Kegyence Kurszkban

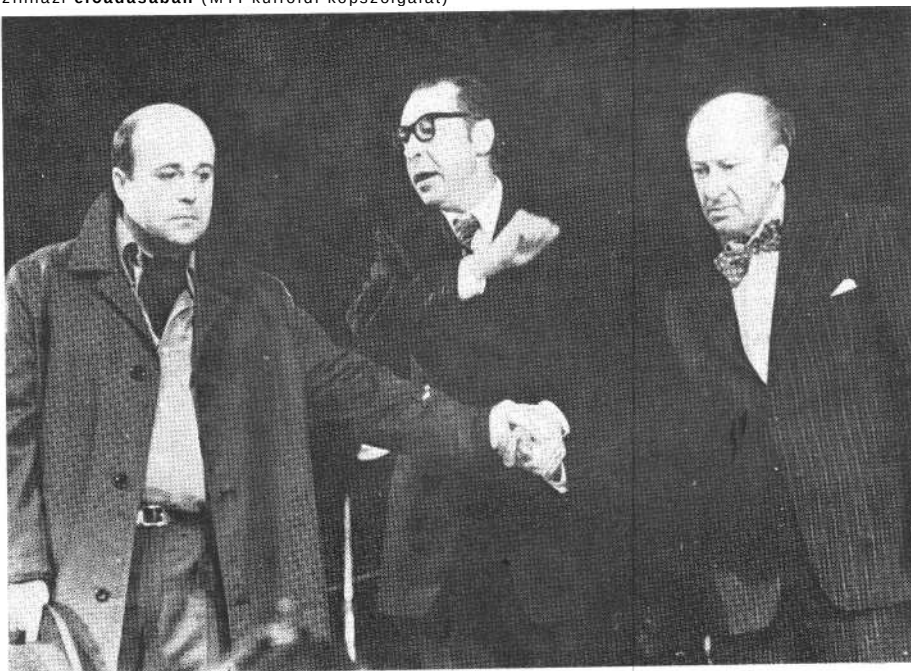
Illyés Gyula darabja azok közé a történelmi parabolák közé tartozik, amelyek a régmúlt, a római birodalom V. századának anyagán igyekeznek megoldani a hatalom és erkölcs „örök” problémáit. Valentinianus császár udvarának törvénytelenégeit és züllését, a császári udvart jellemző önkényt és bizalmatlanságot ábrázolja, melynek egyaránt áldozataivá válnak hívei és ellenségei is. A császár legfőbb ellenpólusa a darabban Petronius Maximus patrícius, aki a trón ideájának feltétlen híve, aki minden javát feláldozza azért, hogy megvédje a trónt, s ahogy ő gondolja, egyúttal az országot is a hitetlenségtől, kiábrándulástól és a császár

alattvalóinak felháborodásától. Csak amikor meggyőződik a császárnak nyújtott folytonos engedmények haszontalanságáról és ártalmasságáról, akkor áll Petronius az ellenzék soraiba, s leplezi le személyesen a császárt. De amikor az alattvalók tömege őt választja császárrá, mivel képtelen legyőzni magában a hatalom iránti undort, mérget vesz be.

A darabban sok olyan replika van, amely hidat ver az V. századból napjainkig, s ez egyértelműen arra mutat, hogy a szerző az ábrázolt jelenséget a modern történelem ismert korszakaira is érvényesnek tartja. Mivel a darab nem von egyenes analógiát a fasizmussal, a néző szabadon egészítheti ki gondolatban bármire. A szerzőnek ez a tudatos objektívizmusa kissé sebezhetővé teszi a darabot.

A darab belső ellentmondásai különösen megnehezítik a rendező munkáját. Ha következetesen végigviszi a szerző elképzelését, akkor éles politikai dráma születik, mely tele van modern vonatkozással. Ha ettől eltekint, és a darab középpontjába a szerelmi konfliktust helyezi, bemutató a császári udvar erkölcsi züllöttségét és rothadását, akkor tanulságos melodramát visz a színpadra. A kurszki színház rendezője, Vlagyimir Bortko köztes drámát csinált a darabból. Az első felvonás politikai dráma, de minél jobban halad előre a cselekmény,

A. Kaljagin, O. Jefremov és J. Jevsztignyjev Csurka István Eredeti helyszín című vígjátékának művész színházi előadásában (MTI külföldi kópszolgálat)





N. Verescsenko és L. Szuworkina Sarkadi Imre Elveszett paradicsom című drámájában (moszkvai Kis Színház)

annál inkább az erkölcsi konfliktus kerül előtérbe, amelynek lényege Valentinianus-Petronius Maximus-Júlia szerelmi házassága. Júlia itt feláldozza magát a züllött önkényúrnak, hogy megmentse ezzel imádott férjét. Bortko, úgy lát-szik, a munka egy bizonyos stádiumában megijedt a darab homályos és kétértelmű politikai tartalmától, és tudatosan a patrícius Petronius család szerelmének és pusztulásának történetévé szelídítette.

A legjobb és legváratlanabb színészi megoldás Valentinianusé volt, a fiatal, és tehetséges Á. B. Szvetlo alakításában. Ez a temperamentumos és kiváló bele-élő képességgel rendelkező színész a züllött, szeszélyes önkényurát a hatalmi mániában szenvedő s természeténél fogva szadista császárt formálta meg igen plasztikusan. Szvetlo hőse rokona Shakespeare III. Richárdjának, de ellentétben azzal, a teste gyönyörű, s a testnek és léleknek az ellentéte teszi őt még szörnyűbbé. Születésétől romlott, de okos, s nem eredendően erkölcstelen. A színész úgy ábrázolja hőst, mint aki szeretne lelke mélyén egyszerű ember lenni, de erre nem képes a saját maga által megtestesí-

tett hatalom terhe alatt. A fiatal Szvetlov ezt a bonyolult és sokoldalú jellemet igaz meggyőző erővel, széles, bátor ecsetvonásokkal festi. Ő áll az előadás középpontjában, majdnem egész idő alatt a színpadon van, s a nézőtér egész figyelmét magára vonja. Szvetlov munkája nagy fizikai és lelki megterhelést jelent, annál is inkább, mert ez volt az első nagy szerepe.

A többi szereplő közül ki kell emelni Sz. A. Kritovot, aki Sidonius szerepében érdekes, könnyen gazdát cserélő, egyénien jellemzett ravasz udvarnokot, spiont és hóhért alakított.

Az egész előadás igen látványos, tele nagy, emelkedett érzelmekkel és szenvedélyekkel, amelyeket, amint az a bemutatón kiderült, a mai kurszki néző nagyon kedvel.

Az ember tragédiája Minszkben

Madách drámája Lucenko rendezésében modern elmélkedéssé vált az élet értelméről, a küzdelem útjairól és a célhoz érés eszközeiről. Ádám és Éva történetét a szovjet rendező úgy értelmezte, a világ teremtésétől a földi élet végeztéig, mint

az emberi igazságkeresésről, a becsvágytól, lelketlenségtől, erőszaktól, egoizmustól és műveletlenségtől való megszabadulásról szóló mesét. Mesét arról, mivégre született az ember a földre, és mit hivatott itt tenni. Úgy adódott, hogy a színházi mese főhőse Éva lett - Sz. P. Kuzmina -, aki nemcsak az emberiség ősanyja, hanem minden emberi tett és kezdeményezés elindítója: ő az, aki elsőként harap a tudás tiltott gyümölcsébe, rábírja Ádámot az Isten ellen vívott harcra, kényszeríti, hogy kövesse a tagadás szellemét, Lucifert. Kuzmina Évája naivan bájos, ahogy a különböző korok és népek asszonyainak életét éli, akinek nem szűnik meg kimeríthetetlen kíváncsisága, érdeklődése az élet iránt, életrevalósága és feltétlen életszeretete. Ádámmal ellentétben soha nem csömörlik meg attól, amit át kellett élnie, mintha kiábrándulása csak feltétele lenne egy új idea, az emberi lét egy új formája iránti rajongásának. Évának ez az optimizmusa élesen különbözik Ádámnak és „politikai” vezetőjének, az ellenkezés szellemének, Lucifernek állandó reflexióitól. Tkacsonok megformálásában Ádám olyan áttetsző kristályra hasonlít, amely kizárólag szellemi szálakból és lelki tisztaságból áll. Ő az emberi intellektus, lelkiismeretesség és igazságkeresés megtestesítője. A nagyon testi Éva-Kuzmina és az ironikus Lucifer-Bondarenko mellett Tkacsonok néha fizikailag gyengének tűnik, de erős abban a törekvésében, hogy végigjárja az élet megismerésének útját; az élet kompromisszummentes megítélésében és önkritikusságában olyan mintaember, aki a jót és a rosszat azzal a kizárólagos céllal ismeri meg, hogy megértse az élet értelmét a földön. Eppen ez teszi Ádámot a darab cselekményének középponti figurájává. Lucifer - mint egyébként a másik két főszereplő is - festetlenül játszik, de talán az ő alakjában látszik meg leginkább a rendezőnek az a törekvése, hogy a darabot mindenféle vallásos máz nélkül állítsa színpadra. Lucifer az a másképp gondolkodó, aki be akarja bizonyítani a maga igazát az Istennel folytatott vitájában, s fenn akarja tartani a jogot ahhoz, hogy kételkedjen a lét ésszerűségében.

A zene, amit A. Renanszkij zeneszerző ehhez a darabhoz komponált, különös kifejezőerőt ad az előadásnak. Eredeti és modern, kórusokkal és songokkal gazdagítja a lényegében racionális darab emocionális hőfokát,

A színészek kifejező játéka, a jó tempó, a pontos színpadi mozgás, amely feltárja minden jelenet lényegét, a jól érthető szöveg nemcsak érdekessé és tartalmassá teszi az előadást, hanem plasztikussá, érthető látványossággá.

Az előadás kevés hibáinak egyike, hogy Lucifer alakja még nincs teljesen megoldva. A fináléban megfélekedezik Istennel folytatott vitájáról. Úgy távozik a színpadról, hogy magára hagyja a nézőt, aki nem tudja meg, győzelmet aratott-e vagy vereséget szenvedett. Nem elég világos a darab fináléja, nem fogalmazódott meg világosan, mi tartja vissza Ádámot az öngyilkosságtól. Mégis, a minszki orosz színház előadása egészében véve nemcsak a belorusz, de a szovjet színház nagy diadala is a filozófiai dráma meghonosításában.

Csurka István *Eredeti helyszíne* a MHAT-ban

Az *Eredeti helyszín* kétféleképpen érthető: filmfelvétel természetes helyen; valódi élet felvétele a film „műtermi” kiagyaltságával és hamisításával szemben. Egy rendezői csoport meglehetősen tehetségtelen filmet forgat kortársainak minden-napjairól, és ebből a célból egy budapesti lakást bérel ki. A forgatókönyv sima és hamis szépségébe berobban a mai magyar kispolgár durva és kicsinyes nyárspolgári léte.

A Moszkvai Akadémiai Művész Színház a vendég Horvai István rendezte előadásában az „élet” - a budapesti kispolgár a maga meggazdagodási szenvedélyével és erkölcsi korcsosságával - a második, ha nem a harmadik vonalba szorult vissza, s csak mint az előadás főcselekményének távoli és esetleges háttere jelenik meg. Az előadás fő témája a művészet önkorbácsolása, mert áruvá vált, s konjunkturális szempontok szerint működik.

Mihail Roscsin végezte el a MHAT számára a darab színpadra igazítását. Ez három, egymással laza kapcsolatban álló csomópontra épült fel. Az első felvonás a „befutott” Kitüntetett, a tehetségtelen és a művészetben élősködő Hajtmanszky Péter filmrendező satirikus bemutatása. Ezt a szerepet csillogó komédiázással alakítja J. Jevsztijnyjev. A második felvonásban a központi helyet a Felelős személyiség, egy bizonyos Böröczker megjelenésének sajátos „mutatványa” foglalja el. O. N. Jefremov a demagóg vezető élesen leleplező portréját adja e

szerepben. S végül, a darab vége felé a néző figyelme a fiatal és tehetséges Szerdahelyi-Kis filmrendezőre (A. A. Kaljagin) fordul, akiről először mindenki azt gondolja, hogy ő az igazi becsületes művész, de kiderül, hogy hatalomra jutva ő is ugyanolyan karrierista, mint el-lenpólusa, Hajtmanszky.

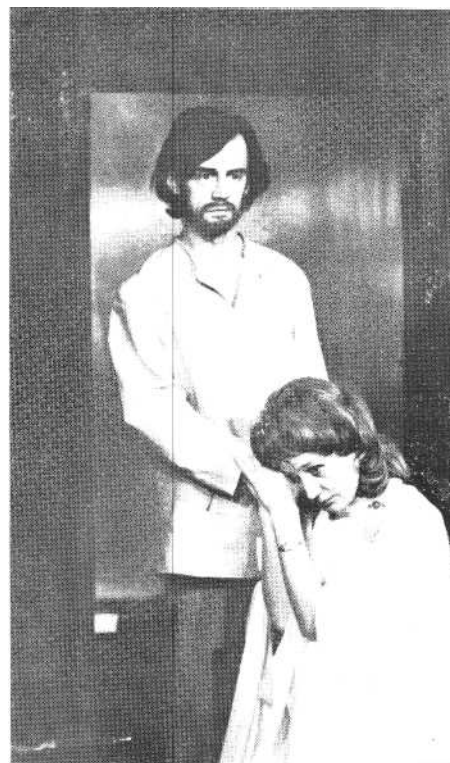
Csurka István drámaírói munkásságát ismerve elmondhatom, hogy az *Eredeti helyszín* nem a legjobb műve, s nem túlságosan sikeresen választotta pont ezt a MHAT. Lehet, hogy a színház a saját gondjaira és bánatára keresett benne feleletet, legalábbis erre utal a színészek játéka, ahogy „MHAT-osra vették a figurát”.

Sarkadi Imre *Elveszett paradicsoma* a Kis Színházban

Rögtön kijelentjük, hogy véleményünk szerint ez a legjobb a modern darabokból készült előadások közül, amelyeket a második magyar drámafesztivál keretében láttunk. És nemcsak a bemutatásra kiválasztott darab jelentősége és komolysága miatt. Az előadás eszmei-művészi erényei és kulturáltsága, a színészi kollektíva összhangja, amelyből nem kiemelkedik, hanem kidomborodik a három főszereplő nagymértékben különböző színészi munkája (Sebők Imre - I. Ljubeznov, Mira Ljudmilla Szuvorkina és Zoltán - N. Verescsenko).

Nehezen és lassan bontakozik ki az előadás fő gondolata és mondandója. Csaknem az előadás végéig a fiatal Sebők szokatlan sorsának megoldása köti le a néző figyelmét. Sebők Zoltáné, az orvosé, aki ostoba és bűnös, meggondolatlan és sorsában döntő lépést tett: magánműtétet végzett a lakásán, amely halállal végződött. Hősünket a lelki válság határán, válaszút előtt, az értékek újragondolásának pillanatában látjuk meg. Helyesen élte, mi az élet értelme, miben vétkezett? Ebben a pillanatban robban be életébe a szerelem. A kedves és közvetlen Mira annyira nem hasonlít mindarra, ami miatt Zoltánban cinizmus ébredt a világ, önmaga, hivatása és az őt körülvevő hazugságok iránt. Ez a szerelem készíti Zoltánt és a nézőt, hogy figyelmesen szemügyre vegye kortársainak életmódját, azt az állandó kompromisszumot és alakoskodást, amely életüket mérgezi, és megöli bennük a jó, őszinte érzéseket és törekvéseket.

Az előadás, habár a lélektani színház szigorú realista törvényeire épül, itt-ott



V. Szvekolsekov (Emberfi) és A. Klengina (Vanda) Szakonyi Károly Adáshibájának pszikovi előadásában

kitör a tradicionális realizmus kereteiből, és a költői színház régióiba jut. Ezt hangsúlyozza a sajátos teatrális indítás: holdas éj, kiszáradt díófa a kertben, Mira virágot szed és ábrándozik. Az előadás végén még emlékezni fogunk erre a talányos jelenetre, amikor ugyanahhoz a pókhálós ágú kiszáradt fához a katarzis pillanatában a darab főhőse, Zoltán jön el.

Zengő és izgató dallamként hangzik az előadásban Mira önzetlen, kristály-tiszta szerelme L. Szuvorkina, a színház debütáló színésznőjének alakításában. Nincs egy hamis intonáció, hazug mozdulat, arckifejezés, pedig a színésznő egy sor jelenetben tudatosan poetizál, szinte balettesíti az ábrázolt hőst. Bátran és őszintén játszik, s a modern lány farmeros külsőségei mögött meglátjuk mély és természetes szemérmességét és lágyágát. Ez a színésznő és a színház nagy ér-eleme.

Verescsenko erőteljesen és finoman viszi végig a modern fiatalember, Sebők Zoltán cinizmustól való megszabadulásának folyamatát. Ez a hős, mint ahogy Sarkadi darabja is, hasonlít a Vampilov-darabok hőseire. Verescsenko nem tola-kodó, gondolatmenete pontos, s ami igen

fontos Sarkadi dramaturgiája szempontjából, soha nem tárulkozik ki egészen. A végigmondatlanság nagyon lényeges, hiszen az előadás Zoltánt az útválasztás előtt s nem annak végpontján ábrázolja. Ebben az értelemben a rendező által kigondolt finálé a kiszáradt diófa kivágásával túlságosan illusztratív, ellentmond az előadás finom felépítésének.

Épp így kevésbé meggyőző és külsődleges az előadásba beiktatott filmvetítés, amelynek a hős lelkivilágát kellene kifejeznie, hallucinációit az elkövetett bűnnel kapcsolatban. Minden egyébben V. J. Motil rendező munkája teljes elismerést érdemel.

I. A. Ljubeznov olyan meggyőzően, melegséggel, rokonszenvvel alakítja Sebők Imrét, hogy a néző hamarosan beleszeret ebbe a bölcs öregemberbe, aki a fiatalságot talán jobban megérti, mint az magamagát. Ljubeznov játékában azt a ritka művészeti csodát figyelhetjük meg, amikor a színész feloldódik a megszeretett hősben, vele együtt érzi át életének minden bánatát és örömet.

Örkény István Macskajátéka A. O. Pirjatyinszkaja előadásában

A Moszkvai Állami Egyetem színpadán 1971-ben, a magyar dráma első fesztiválja idején Hubay-Vas-Ránki tragikus musicaljét, az *Egy szerelem három éjszakáját* mutatták be. 1979. április 15-én a második magyar drámafesztivál alkalmából ismét magyar előadás bemutatójának színhelye volt a színpad. Az előadás szokatlan volt, mert mindössze egy szereplő, Anna Pirjatyinszkaja, az irodalmi alkotások ismert előadója, a Moszkoi koncert színésznője, Maria Oszipovna Knyebel tanítványa adta elő.

Anna Pirjatyinszkaja drámai színésznőként dolgozott Jermolova színházában, majd N. Ohlopkovnál a Forradalmi Színházban, a moszkvai Puskin Színházban, ahol sok főszerepet játszott el, többek között Victor Hugo *Tudor Mária* című darabjának címszerepét. 1968-ban fordult az irodalmi-drámai alkotások felé, amikor Joffe rendezővel a Moszkoi koncertben Anna Seghers *Hetedik keresztjét* állította színpadra. Két évvel ezelőtt, 1976-ban kezdett Pirjatyinszkaja Örkény darabjával, a *Macskajátékkal* foglalkozni. De azelőtt soha nem írt át színdarabot monológgá, ezért nemigen reménykedett abban, hogy alkalma lesz valaha is eljátszani. Ennek ellenére saját kockázatára hozzákezdett. Majd talált egy magával rokon gondolkodású rendezőt, Roman

Grigorjevics Vityukot, aki kiváló mestere a színpadi cselekmény lélektani árnyalatainak, s ezzel megkezdődött a munka új szakasza. És megszületett az egy-személyes előadás, amely tökéletes megvalósítása a szerző azon alapgondolatának, hogy a darab elejétől végig a „tösgyökeres budapesti Orbán Erzsébet belső monológja önmagával, a szomszédokkal, külföldön élő Giza nővérel”, hogy ez egy idős, egyedülálló nő elmélkedése, vitája önmagával és a világgal.

A színpadon nincs díszlet, csak néhány kellék: a jobb sarokban egy fotel - itt jelenik meg mozdulatlanul ülve Giza --, a bal sarokban Erzsébet kerek ebédlőasztala, amelyen rendtelenség uralkodik, a színpad közepén egy zongora, amelyen Orbánné szerény pipereszei hevernek, még egy telefon, egy csésze kávé, táskák. A színpad egyik oldaláról a másikra úgy megy át Pirjatyinszkaja, hogy közben megáll egy pillanatra a zongoránál, amely mintegy cezúraként választja el a színésznő átmenetét egyik szerepéből, Erzséből, a másikba, Gizába. A művész-nő a darab cselekményét úgy építi fel, mint két nővér párbeszédét, akiket összeköt a közös múlt, s elválaszt a jelen, földrajzi és lélektani szempontból egyaránt.

Pirjatyinszkaja monodramájának fő gondolata az, hogy az öregség sehol sem öröm, de az előadás hősnőjének életvágya legyőzi az egyedüllétet és a halált, s az élet minden zűrzavarából és elkeseredéséből Erzsébet erősebben és bölcsében kerül ki, mint jómódú nővére, Giza, aki mindig a könnyebbik utat választotta az életben. Szomorú hangon ér véget ez a finoman pszichologizáló előadás, ami-*kor* a két nővér a mai Budapesten találkozik, s visszaemlékeznek a megsárgult fényképen fennmaradt gondtalan fiatalságukra.

Örkény drámája Pirjatyinszkaja átírásában és egyszemélyes előadásában egyetlen főbb gondolati szálát sem veszített el, és semmit a kifejezőerőből. Sőt azt kell mondanom, hogy rendkívül intim, hiteles, finom és művészi lett. Különösen így van ez az előadás második felében, ahol Pirjatyinszkaja már tökéletesen rendelkezik a monológdarab specifikumával, viselkedése magabiztos és szabad, könnyen alakul át a darab hőseivé, de ugyanakkor megőrzi az egységes szerzői intonációt. Az előadásnak nagy drámai ereje van, és sok izgalmas gondolatot és asszociációt szül. Ha az előadás elején

érződik is egy kissé a színésznő feszültsége, az expozíció bizonytalansága, később ez az érzés eltűnik, s a néző tökéletesen együtt érez a darab hősnőjével.

Szakonyi Károly Adáshibája Pszkóban

Az a színházi esemény, amelyet a pszkovi színház kellemes kisszínpadán kínált fel, először egy mindennapi életről szóló szokványos vígjátéknak ígérkezett. A megszokott, negyedik fal nélküli dobozban egy jómódú család szokványos szobája: fehér abrosszal leterített asztal, a polcokon kristály, a ház urának bőrfotelje, telefon a kisasztalon, és előtérben a televízió. A televízió, bár háttal áll a nézőtérnek, az egész előadás során a cselekmény középpontja: minden szereplő tekintete állandóan részegeződik. Mindegyiké, egy kivételével, akiről még szó lesz.

A kezdet kezdetén a főhősök viszonya is könnyed, kispolgárellenes vígjátékot ígért, zsörtölődő-önkénteskedő férjjel (J. Krivorucsko) és turbékoló-békeszerető feleséggel (A. Fjodorova), aki a háztartásban tüsténkedik és a régi Rudolf Valentino-filmek után sóhajtozik. De bejön az egzaltált, félresikerült idősebbik lány (szerepét pontosan és természetesen játssza Á. Klencsina), majd megjelenik a mai ünnepély hőse, a névnapját ünneplő kisebbik gyermek, Imre, farmerban, szőrével kifelé fordított bekecsben, sporttáskával a vállán. A család végre leül az ünnepien terített asztal mellé, s a néző előtt kibontakozik a szülők és gyermekek közötti viszony bonyolult rendszere.

Az első felvonás végére az előadás egyre jobban a családi drámához közelít. De a konfliktus nem éleződik ki. Mint-ha a két fél megegyezett volna a békés egymás mellett élés szabályainak betartásában és egymás elviselésében. Imrét undorítja a lakás kispolgári berendezése, apja és *anyja* nyárspolgári korlátoltsága, de tiltakozása nem lépi túl a kisfiús szó-fogadatlanság kereteit annak ellenére, hogy őt más anyagból gyúrták: érdeklődő, tiszta, tanulni vágyó, de mégis megmarad szerető fiúnak, könnyen megbocsátja szüleinek szűk látókörét, „az én házam az én váram” elvre felépített éle-tét. Á fiatal V. Agafonov finom és érzékeny alakításában Imre kis szerepe egyre jelentősebbé válik.

„Pandora szelencéje a rendező és a színészek keze alatt narkotikummá válik: a szereplők úgy beszélgetnek egymással, hogy nem néznek egymásra, nem veszik

észre vagy tudatosan eleresztik a fülük mellett beszélgető partnerük választ. Tekintetük a kék képernyőre szegeződik, amely életükben minden egyéb kapcsolatot felváltott. Es itt, a második felvonás közepén megjelenik a furcsa, Krisztus nevet viselő lakó (V. Szvekolnyikov játssza egy pásztor vagy judós fehér vázsoningében), megáll a küszöbön, s az előadás folyamán először gyullad ki a háta mögött a halványkék fény. Megjelenése A. Ivanov *Krisztus megjelenik a népnek* című képét idézi fel emlékezetünkben azzal az ironikus különbséggel, hogy a „nép” itt egészen más, semmin nem csodálkozik, s változatlanul nézi a televízió soros krimijét.

Ettől a perctől kezdve az előadás, amely könnyed vígjátékként indult, egy-re filozofikusabbá válik, példabeszéddé, amely arra kényszeríti a nézőt, hogy elgondolkodjon az életen, kinevesse a nyárspolgárok lélektelen vegetálását, és megértse Imre törekvését, hogy elkerüljön otthonról, más, aktívabb életet kezdjen.

Az előadás nemcsak feltárta Szakonyi drámájának komoly szociális és filozófiai kérdéseit, de felnagyította és kiélezte azokat.

Utószó

Láthatjuk, hogy a magyar dráma második fesztiváljának legfontosabb eseményei a szovjet vidéki színházakban s elsősorban az orosz vidéki színházakban voltak. A színházak mesterei és a művészet irányítói nagy alkotói bátorságról, rugalmasságról és eszmei, művészi tisztánlátásról tettek tanúbizonyságot, hogy „minek a nevében” és miért játszanak városukban magyar darabot. „Színházi fővárosaink”, Moszkva és Leningrád csak az utolsó pillanatban csatlakoztak a fesztiválhoz, s meg kell mondani, különös művészi felfedezéssel nem leptek meg bennünket. És ez aligha véletlen. A színházi élet központja a Szovjetunióban, mint egyébként Magyarországon is, az utóbbi években vidékre került át, ahol a színház szerelmeinek százai dolgoznak tudatos művészi elképzelésekkel és lelkesedéssel.

Nem hiszem, hogy érdemes lenne méricskélni, kinek - nekünk vagy a magyaroknak - volt hasznosabb ez a szellemi találkozó. Az a fontos, hogy közös gyermekünk a Színház nyert vele, s természetesen a néző, aki nélkül a színház nem létezik.

Szereadás Ágnes fordítása

NÁNAY ISTVÁN

Az újraértelmezés fokozatai

Magyar darabok szovjet előadásai - magyar szemmel

Négy a százharmincból

Második alkalommal rendezték meg a Szovjetunióban a magyar dráma és színházművészet ünnepi dekádját, amelynek alkalmából a köztársaságok majd százharminc színházában játszottak magyar darabot. Sorolhatnánk az impozáns számadatokat, hány szerző hány műve került beláthatatlanul nagy nyilvánosság elé, hány magyar rendező, díszlet- és jelmeztervező vendégszerepelt, mekkora nyeresége ez a fesztivál a magyar kultúrának és színházművészetnek, de ezúttal eltekintünk ettől. Megtették ezt a számvetést annak idején a napilapok, a többi tömegkommunikációs orgánus. Inkább felidéznénk azt a négy előadást, amelyet még a hivatalos dekád megnyitása előtt a pillanatnyi műsorrend, a nagy távolságok és a szervezés kiszámíthatatlan útjai következtében látnunk adatott. A négy előadásból kettőt Moszkvában, kettőt a Kaukázus északi lejtőjén elterülő Csecsen-Ingusz Autonóm Köztársaság fővárosában, Groznijban látnunk.

Moszkvában a közel harminc színház közül hétben mutattak be magyar darabot. A Művész Színház - Horvai István rendezésében - Csurka István *Eredeti helyszínét*, a Kisszínház Sarkadi Imre *Elveszett paradicsomát* játszotta; irodalmi összeállítások, bábszínházi produkció mellett Karinthy Ferenc *Budapesti tavasza*, Örkény István *Macskajátéka*, valamint Karinthy Frigyes *A bűvös szék* és Molnár Ferenc Egy, kettő, három című műve egy estén, esztrádosítva szerepelt a műsoron. (Ez utóbbi kettőt láthattuk.)

Groznij Lermontov Színházában pedig - a Szovjetunióban először - orosz nyelven játszották Az ember tragédiáját, Petőfi *Tigris és hiénája* viszont csecsen nyelven szólalt meg.

Egy-egy darab külföldi interpretálásakor magától értetődő, hogy az új környezetben, az eredeti társadalmi-kommunikációs kontextusból kiszakítva, másfajta iskolázottságú, hagyományú művészek kezében némiképp átalakul a mű, megváltoznak a hangsúlyai, olyan új színek hívódnak elő, amelyekről odahaza az alkotók és a közönség nem is álmodott.

Alighanem éppen ezek az arányváltások, hangsúlyeltolódások, újra- és átértelmezések, ezek felfedezése és nyomon követése a legizgalmasabb. Erre adtak lehetőséget a látott előadások is.

A szerelmes Orbánné

A Macskajátékot a Mosszovjet Színház stúdielőadásként mutatta be a foyejében. A csupa márvány óriási előcsarnokban magas ablakok, rajtuk dupla függöny, impozáns üvegcsillárok, itt is, ott is ládába ültetett pálmák. Ebben a nagy térben szinte elvész az a dobogó, amely a darab játéktérül szolgál. Előtte néhány sor szék, az előadás szakmai főpróbáján vagyunk, azok a kritikusok, szakemberek nézik a produkciót, akiknek véleménye, állásfoglalása alapján kerülhet majd sor a bemutatóra.

I. A. Dolman, a rendező főfogásában a darab csupán egy öregasszony kései, szomorú szerelméről szól. A mű előadástörténetében volt már -- nem is egy - példa arra, hogy leszűkítették a darab problémagazdagságát, ám ilyen érzelmes megközelítésű interpretálás alighanem kevés akadt.

A dobogó két hátulsó sarkán egy-egy szép paraván áll, Giza és Erzszi „helyszínet” jelölik. Közöttük, középen a két Szkalla lányt ábrázoló hatalmas fotó, amely a visszaemlékező epizódokban kettényílik, és mögüle vagy két fehér ruhás kislány szalad elő, s fogócskázás közben kifut a nézők között, vagy egy fiatal lány, aki az ifjú Viktorba szerelmes ifjú Erzsit testesíti meg, s aki kecses mozdulatokkal távozik, ugyancsak a nézők között. Giza végig a jobb oldali paraván előtt ül, rajta és Orbánnén kívül mindenki az előcsarnok valamelyik távoli pontjáról, tehát hosszan és lassan, az előadás menetét megszakítva jön be, és ugyan-így távozik. Paula viszonylag fiatal nő, így az eredeti konfliktusszituációval el-lentétben itt a két nő közötti generációs viszály kerül a középpontba. Ugyancsak jóval fiatalabb a darabbeli koránál Viktor anyja, aki látszatra Viktorral és Orbánnéval egyidős, tehát képtelen szituáció jön létre. Minden szereplő feltűnően elegáns, a játék egésze finom, már-már finomkodó. A rendező kihagyott minden olyan epizódot, utalást, amely a darab groteszk voltát hangsúlyozná, így természetesen Giza bepislélést is, és emiatt vált elhanyagolható epizódfigurává Egérke. Ugyanakkor ennek a felfogásnak a keretei között rendkívül kulturáltan és érzékenyen fogalmazták meg szerepüket

a színészek. Mindenekelőtt I. P. Kartaseva szomorú tónusú, a szerepben tragikus lehetőségeket hangsúlyozó Orbánnéja, L. V. Saposnyikova méltóságteljes Gizája és M. B. Pagorzszejszkij enyhén megmosolyognivaló, de valójában szeretetreméltó Viktorja emlékezetes.

Amerikanizált Magyarország?

A Miniatűr Színház - esztrád színház. Így nem csodálkozhatunk azon, hogy *A bűvös szék* és a felére meghúzott *Egy, kettő, három* itt zenés játék lett. A két darabot *Valamikor, a régi Budapesten* közös címmel játsszák, de mai hangvételű muzsikával - a Molnár-darabot amerikai rockzenével - és mai öltözékben. *Ez az* első olyan ellentmondás, ami a magyar nézőt kissé meglepenti. Bár elképzelhető lenne egy olyan koncepció is, mi-szerint lám, lám az ötven-hatvan évvel ezelőtti társadalmi viszonyok itt-ott még ma is felülik fejüket, tehát a maga módján hadakozzon ellenük a színház is. Az előadás egésze, a részletek ellentmondásossága azonban nem erről a szatirikus megközelítésről tanúskodik. Különösen nem *az Egy, kettő, három*. A díszleten Magyar Nemzeti Bank felírású épület látszik, amelyre időnként Uncle Sam képét montírozzák; a szereplők Magyar Nemzetet (!) olvasnak, de misternek szölik egymást; Fuksz Antal „átalakítását” két feketeruhás, fekete háromszög alakú kendővel bekötött arcú gengszter (vagy terrorista, anarchista, Ku-Klux-Klan-tag, az asszociációsor folytatható) végzi el és így tovább. Jogosak a kérdések: hol játszódik tulajdonképpen a darab? Mit és kiket akar kipellengérezni az előadás?

A dramatizálásból adódó következtetéseket csak elmélyíti az előadás. R. Rugyin rendezése csupán a legkézenfekvőbb humorforrások kiaknázását segíti elő. A parányi színpadot borító, de csak a hatásos zenés bevonulást szolgáló emelvényrendszer alig ad módot a játékokra, a színpadot mélységében nem lehet kihasználni, a szereplők az előszínpadra szorulnak. Hiányzik a figuraábrázolás, követhetetlen a cselekmény, érthetetlen, miért fakadnak dalra a szereplők. Az előadás ellentmondásossága pontosan lemérhető a közönségreakciókon is. *A bűvös szék* szövegpoénjait - és csak azokat! - jól veszik, ám fagyos unalom és értetlenség fogadja az *Egy, kettő, három*-at. Á jegyek erre az előadásra is, ahogy a moszkvai színházak mindegyikére, négy-öt hónapra előre elkelték. Efeletti örömről ezúttal nem ürmögtelen.

Békévé oldott testvérháború

A csecsenek-inguszok szegről-végről - így tartják - rokonaink. Beszédük dallama, hanglegjtése leginkább a finnekéhez hasonlít, jó néhány rokon eredetű közös szavunk van, a „h” hangjuk azonban az arabok kemény h-ja. Ez a maréknyi nemzetiség valójában arab eredetű, a finnugorok vándorlásaik közben kerülhettek velük kapcsolatba. Mindenesetre Csecsen-Ingusztánia számon tartja és ápolja a rokonságot és a barátságot a magyarokkal. Bizonyoság rá, hogy Komárom megye testvérterülete ez az autonóm köztársaság, valamint Groznij és Tatabánya test-vérvárosok. Talán ez a rokonszenv is magyarázza, miért volt olyan nagy és fontos esemény Groznijban a magyar dráma fesztiválja, miért mutattak be ennek a parányi köztársaságnak a színházai két magyar darabot is. S nem akármilyeneket! Míg a szovjetunióbeli drámafesztiválon nyomasztó többségben voltak a szatirikus vígjátékok, romantikus szín-művek, mai és nem mai komédiák, addig Groznijban két klasszikusunk kapott színpadot.

Petőfi Sándor *Tigris és hiénáját* a hazai színházi szakemberek és irodalomtörténészek nem tartják hibátlan remekműnek. Szövevényes, túlbonyolított vagy vázlatos jelenetek füzére, amelyet - a kor drámairodalmának ihletése nyomán - nem kevés vadromantikus elem is terhel. Ugyanakkor nem vitatható: szerkezetében kimutatható a shakespeare-i drámaszerkesztés hatása, a főfigurák sarkítottan egyénítettek, hatalmas indulatok hullámzanak a darabban. Nem véletlen, hogy - bár elvétel - nálunk is próbálkoznak a dráma felélesztésével, színpad-ra alakításával (Körszínház, Universitas együttes). A Szovjetunióban ez az egyik legtöbbet játszott magyar sikerdarab. Vajon mi lehet az oka ennek a népszerűségnek? Minden bizonnyal az, hogy a miénktől eltérő színi és egyéb hagyományok miatt a romantikus játéknak ott nagyobb becse van, mint nálunk, ugyan-akkor az elfogulatlan rendezői-dramaturgi szem és kéz biztosabban tud rendet teremteni a mű felépítésében, illetve egy kialakult, a műhöz jobban igazodó játéktílus birtokában vannak. Ez megmutatkozott a grozniji, csecsen nyelven elő-adott *Tigris és hiéna*-előadásban is. R. S. Hakisev, a rendező a testvérháború borzalmait hatásosan, a naturalista vagy a divatos színi elemeket sem nélkülözve mutatta be, ugyanakkor a béke óhaját finoman és plasztikusan érzékeltette. Kü-

lönösebb scenikai leleményről, dramaturgiai újításról nem tanúskodott az előadás, de érződött: a társulat kitűnően beszéli a romantika nyelvét. A teret változtatatosan szűkítő és tágító, egyszerű, stílusos, a kellő látványszintű eligazítást megadó díszlet főleg textíliákból készült. Az előadás tempója számunkra kissé lassúnak tűnt, az egyes jelenetek beállítása sokszor tablószerű volt. Mégis számos emlékezetes képe van az előadásnak. A fegyveres párharcok koreográfiájából, mozgásából látszik, hogy jelentős néptánc-hagyományokra támaszkodhat az ottani színészi technika, mondhatni - és ezt a mindennapi életben is tapasztalhattuk - az emberek vérében van egy bizonyos tánc-mozgáskultúra. Az előadás utolsó jelenete a mozgalmas darab nyugvópontja, egyben nyugtalanító összefoglalása: a vak Béla király egyedül maradván a színen halkán mondja el záróbeszédét, amelyből keserűen kiviláglik: a győzelem pírruszi volt, ellenfelek és barátok, testvérek és szülők véreztek el mellette, ő maga világtalan, körülötte rom és pusztulás; ilyen béke következhet a háborúskodás, különösen a testvérháborúk után. Tágabb és szűkebb világtörténeti távlatban egyaránt érvényes ez a gondolatsor. A nemzetiségi nyelvű színház nem elsősorban a fővárosban lép fel, hanem a köztársaság helységeit járja, így jóvoltukból olyanok is megismerkedhetnek Petőfi ma is korszerű mondandójú drámájával, s így közvetve a magyar kultúrával, akik azelőtt jószerivel hazánkról is alig hallottak.

Tragédia - londoni szín nélkül

A négy előadás közül a legjelentősebb *A ember tragédiájának* grozniji, orosz nyelvű bemutatója. Nemcsak a feladat nagysága, a tiszteletreméltó vállalkozás, hanem az önálló szemléletű, merészen újító színrevitel miatt, amelyben egy-szerre érvényesült a mű általános filozófiája és ma is érvényes, áttételes mondanivalója.

A rendező, M. Szolcacev és a dramaturg, O. Kuznyecov igen erősen megrövidítette a szöveget. Szinte minden színnél jelentősek a belső húzások (egy-két esetben az ötven százalékot is eléri), sőt a második prágai és a londoni színt el is hagyták, tehát a párizsi szín után rögtön a falanszter következik. Ezt köz-ponti jelenetnek tartották, ezért ennek a szövege maradt meg legépebben.

A rendezői koncepció szerint a dráma az ember legyőzhetetlenségéről szól. Az

Úr és Lucifer párharcában Ádám és Éva szövetségese Lucifernek. A drámai erővonalak pontos megrajzolása érdekében az Úr testi mivoltában jelenik meg, sőt, mivel ugyanaz a színész játssza az Urat, Péter apostolt, a pátriárkát, Rudolf császárt és a falanszter tudósát, a történelmi színekben is hangsúlyossá válik az Úr és Lucifer, illetve az általuk megtestesített történelmi és emberi magatartásformák, eszmék, etikai nézetek szembeszegülése. A rendező úgy komponálja a jeleneteket, hogy az Urat játszó színész mindig dinamikus térbeli ellenpontja legyen Lucifernek vagy Ádámnak.

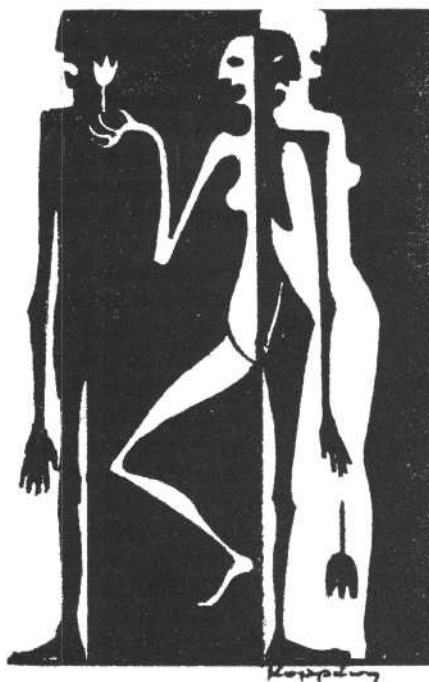
Az alkotók szerint ma a múlt századbeli kapitalizmus - ráadásul torzult - képét megmutatni merő anakronizmus. Mivel Madách a londoni színben nem tudta korának olyan sűrített jellegzetességeit, konfliktusait felmutatni, mint tette azt a megelőző színekben, a falanszterrel folytatták a párizsi színt. Annál is inkább tehetők ezt, mivel köztársaságuk fejlődése is lényegében hasonló történelmi utat járt be, amikor a feudális viszonyokból - a kapitalista fejlődési szakaszt kihagyva - a szocializmus építésének korszakába léptek. Éppen ezért az előadás kulcsjelenete a falanszter szín. A rendező félelmetes víziót rajzol, egyben figyelmeztet: a technikai civilizáció túlajtása, az elszemélytelenedés elképzelhetetlenül nagy veszélyt rejt magában, torz távlatokat szülhet. A párizsi szín eufóriás hangulata, Danton lefejezése után éles vágással következik a falanszter. A teret szegélyező kerítés akár szögesdrótból is lehetne, a falanszterlakók egyforma, fekete csuklyás köpenyben vonulnak be, kezük a tarkójukon összekulcsolva, az öröknél lapát, csákány, ásó, ezek a szerzőszámok fegyverek is lehetnek (például a gyerekek pályaalkalmasságának megállapításakor vagy Ádám és Éva egymásra ismerésekor).

Az előadás befejezése némileg eltér a Madách-műétől. A színpad két oldalán egymással szemben áll az Úr és Lucifer, középtűt, egymáshoz bújva, Ádám és Éva. Lucifer nem hagyja magát kikergetni, legyőzni, némán száll szembe az Úrral. Az emberpár az ismert befejező mondat után válaszút elé kerül. Ok ismét, önként Lucifert választják útjuk kísérőjéül, társául. Visszamenőleg érthetővé válik, miért oly humanista alapállású, kissé szomorkás A. V. Pozdorovkin Luciferje, egyenrangú társa Ádámnak (V. I. Sztuzser) és Évának (L. N. Votkaljuk).

Az előadás szcenikai megoldása puri-

tán, félkörben elhelyezett lépcsős dobogó és az egyes színek jelzésére szolgáló néhány díszletelem mellett főleg a szereplők térbeli elhelyezésével és a világítással oldotta meg a rendező az egyes történelmi korok mai szemléletű felidézését. Érdekes a tömeg szerepeltetése. Ugyanis hol valóságos mivoltában van jelen (katonák, őrök, falanszterlakók, az athéni nép stb.), hol mint a díszlet élő része (az Úrben föl-alá keringő emberek a bolygók, a csillagok képzetét keltik, az eszkimójelenetben a hideg kék fény-nyel megvilágított emberek alakzatai jéghegyekre asszociálnak és így tovább). Mivel a tömeg több funkcióban és folyamatosan színen van, valamint a főszereplők ehhez képest kissé statikusak, és mindenekelőtt a filozofikus mondandó világos kifejtésére koncentrálnak, az előadás némileg oratorikus jellegű, anélkül, hogy a mű elvesztené eredendő drámaiságát.

A színészek -- a szerep nagyságától függetlenül - kivétel nélkül mind nagyon fegyelmezett és alázatos alkotótársai a rendezőnek, dramaturgnak. Látszott: számukra úgy ez az előadás. A maguk gondolataikhoz, kétségeikhez kaptak fogódzót, segítséget a mi Madách Imréntől. Így, ekkor és ezért van értelme az ilyen fesztiválnak. Még akkor is, ha nem minden esetben jön létre a groznijához hasonló, forró, szeretet- és felelősségteljes találkozás a színház és a mű között.



SZÜCS MIKLÓS

Történelem és jelenkor - két előadás tükrében

A Tragédia Minszkben

A fesztivál talán legérdekesebb, a magyarok számára legtanulságosabb előadását Minszkben, Belorusszija fővárosában az Orosz Drámai Színházban láttuk. Madách művét, *Az ember tragédiáját* a szín-ház főrendezője, Borisz Lucenko állította színpadra. A magyar drámák szovjetunióbeli fesztiváljának nagydíját és az ezzel járó magyarországi vendégszereplést nyerte ezzel a produkcióval a színház.

Érdekes módon a Szovjetunióban megrendezett 1. Magyar Színházi Napokon 1971-ben a tartui Vanemuine Színház ugyancsak a Tragédiával szerzett nagydíjat. A minszki rendező ezúttal talán még ésszt kolléganőjénél, Epp Kaidunál is merészebb volt, a drámát átgondolt, értő, erős húzásokkal -- például a 8., 10. és 12. szín teljes kihúzásával - állította színpadra. Ez idehaza elképzelhetetlennek s mindenképpen szentségtörésnek számítana. A mi Tragédia-előadásainkat szinte gúzsba köti a mű színpadra. állításának gazdag tradíciója, amelytől legjobb rendezőink sem tudják függetleníteni magukat.

Borisz Lucenkónak korántsem kellett hagyománytisztelőnek lennie, őt és színészeit a színpadi és irodalmi hagyományok nem befolyásolták: elfogulatlanság nélkül nyúlhattak a műhöz. A rendező kitűnő érzékkel talált rá azokra a szálakra, amelyek a klasszikus művet a mához kötik. Egységes, következetesen végig gondolt előadást rendezett. Beillesztette a darabot saját színházi közegükbe, hozzáértően, bátran változtatott a dráma szövegén: átcsoportosított, hozzátett, elvett, ha kellett kiegészített, rövidített, ahol szükségesnek érezte, sűrítette, tömörítette a cselekményt. A dráma szövegét helyenként megzenésítette, Ádám és Éva. brechti hatású songokat énekel, aláfestő zeneként Orff *Carmina Buranáját* hallhattuk.

Madách művének költőiségét meghagyva, drámának, cselekvésnek, drámai helyzetek. variációinak, játéknak értelmezte *Az ember tragédiáját*. Borisz Lucenko felfogásában Ádám számára a történelem nem konkrét, hanem gondolati realitás, nem valóságos élmény, hanem lehetőség.



Az ember tragédiája bizánci színe a minszki előadásban

Elgondolása nyomán a történelmi illusztrációból valódi dráma lett. Húzásai a cselekmény felgyorsítását és koncentrációját szolgálták. Tulajdonképpen három-személyes gondolati kamaradramát rendezett a Tragédiából. A darabot helyzetekre sűrítette, a helyzeteken belül pedig az adott filozófiai összecsapás drámai terét akarta megteremteni. A konfliktusokat az egyes jelenetekben bontotta ki, minden keneteljesség, romantikus pátoz nélkül. A társulat nem deklamálta a magvas gondolatokat tartalmazó szöveget, hanem érzékelhetővé alakította.

Ebben a felfogásban nem valami transzcendens erővel folyik a küzdelem, hanem az embernek önmagával és a kemény, kegyetlen történelemmel. Az egyiptomi szín tehát nem a rabszolgáltatott társadalom, hanem a személyi uralom csődje. Athén az áldemokrácia ábrázolása, Róma a szexuális túlhajszoltság céltalanságát példázza elsődlegesen. A rendezőt a Tragédiában az emberré érés küzdelmes folyamata ragadta meg, amelyben kudarcok ugyan érhetik az embert, de végső soron sikerül önmagát megvalósítania. Az előadás nagyszerű kísérlet az

örök emberi küzdelem ábrázolására úgy, hogy egyszerre mentes a bibliai kötődésektől és az erőszakolt aktualizálástól is.

Míg a grozniji *Tragédia* teljesen mellőzte a londoni színt, ennek az előadásnak legkidolgozottabb és leghatásosabb képe éppen ez, Madách kora. Itt funkcionál igazán a díszlet is. Két malomkerékre emlékeztető díszitelem összehácsolja, közös sírba darálja az embere-

Ádám és Lucifer mindketten a világ ellentmondásaival szembekerülő mai emberek, csak egyikük hidegen, cinikusan gondolkodó, hit nélküli, míg a másik a világra rácsodálkozó, örökké lelkesedő, bukásai után újrakezdő, hitében meg nem ingatható.

Az előadás minden pillanatát mozgás tölti ki, üresjárat nélkül peregnek a jelenetek. Ezt a célt szolgálja a látványos, szimultán, funkcionális, stilizált díszlet, a színpadi tér megkomponálása is, amelyben sikerült megoldani a látvány és a gondolat egységét. A látványosság azonban nem a történelmi korok stílusváltásából ered, hanem a láthatóvá, érzékelhetővé tett gondolatból. A fő cselekmény közepén, a nyers fából készített forgószínpadra épített, tulajdonképpen kamaraszínpadon zajlik. Az ugyanebből az anyagból készült létraszzerű állványokkal keretezett, három szintből álló horizont gyors váltásokat biztosít. A forgó közepén nagy malomkerékre emlékeztető körpad, közepén a szimbolikus fa. Felette a magasban ugyancsak egy óriási, kör alakú, tömör kerék. Ez a két kerék fontos szerepet kap a már említett londoni színben. A színpad mindkét szélén egy-egy kisebb stilizált fa. A proszcéniumpályókban az angyalok kara kapott helyet.

A rendező nem megjeleníti a helyszíneket és a korokat, nem autentikus történelmi tablókát igyekszik ábrázolni, nincsenek korhű jelmezek sem, beéri jelzésszerű fölidézéssel, sokat bíz a nézők fantáziájára. Lucifernek és Ádámnak a színpadkép zökkenőmentes átlépést biztosít az egyik történelmi korból a másikba. Az előadás gondolatrendszere mind-végig egységes marad, és a befejezés sem bölcseleti illusztráció.

A színházban a három főalakot kettős szereposztásban játsszák. Mi Luciferként V. N. Bondarenkót, Ádámként A. L. Tkacsonokot, Évaként Sz. P. Kuzminát láttuk. Mindhárman igyekeztek, ha nem is mindig teljes sikerrel a rendező elképzelése szerint formálni szerepeiket.

A sokszor csak passzívnak ábrázolt Éva ebben az előadásban nem csupán szemlélője, hanem aktív résztvevője az eseményeknek. Éva itt igazi harcostársa Ádámnak. Kuzmina Évája így Lucifer-nek is egyik legnagyobb ellenfelévé válik, hiszen Ádámot újra és újra harcra tudja ösztönözni, és nem kis szerepe van Ádám végső döntésében is. A londoni szín mellett a befejező jelenet az előadás másik legszebb pillanata, Éva szavai visszatérítik Ádámot a küzdelemhez. Női hiúságát büszkeséggel tölti el Ádám fölötti győzelme, arcán fölragyog a folytatás öröme.

Tkacsonok Ádámként nem egy megtett férfi töprengéseit, útkeresését járja be a történelmi színekben, hanem egy szemünk előtt felnőtté, nagykorúvá váló fiatalemberét. Ádám tulajdonképpen naivságával képes mindig kitörni Lucifer éles eszű és kérlelhetetlen logikájának hatalmából. A színész Ádám kétségbeeséseit és újrászülető reménykedéseit hitelesen ábrázolja. Ádám teli energiával, vállalkozókedvvel keresi útját, az élet értelmét. Tettvágya, fiatalos érdeklődése hajtja előre. Kudarcai nem a megelőző történelmi helyzetekhez, mindig önmaga vágyaihoz, alternatíváihoz viszonyítva kudarcok. Tkacsonok Ádámja a minden felismerést gyötrődve megszenvedő, de a küzdelmet egy percre fel nem adó embert mutatja. Emberként és férfiként lelkesedett és roppant össze, szeretett és gyűlölt, szötte terveit és vesztette el reményeit, bukott el és állt újra talpra.

Bondarenko Luciferként nem szellemalak, nem a rontás démona, tagadásával nem az ártó gonosz, hanem az alkotáshoz elengedhetetlen kétkedést személyesíti meg. Nem egysíkúan negatív hős, a dolgokban rejlő ellentmondás kifejezője. A színész a rendező koncepciójához hűen, visszafogottan formálta meg Lucifer figuráját.

A drámát Leonyid Martinov költői fordításában és J. N. Tur díszletében játszották.

Á minszki Traédia-előadás újból felhívta figyelmünket klasszikus drámairodalmunk felülvizsgálatára. Hiszen nemcsak Shakespeare-t lehet és szükséges koronként átértékelni, új rendezési elképzelésekkel korhoz szólóvá tenni. A klasszikus művek azért váltak klasszikussá, mert az idők folyamán meg tudták őrizni értékeiket, minden kornak képesek voltak közvetíteni a bennük megfogalmazott eszméket. És hogy Madách műve mennyire időálló, élő s nem elvont

okoskodások és szépelgések gyűjteménye, azt most a minszki társulat szemléletesen bizonyította.

Csurka a Művész Színházban

Az egész fesztivál nyitó előadását, Csurka István *Eredeti helyszín* című tragikomédiáját vendégként Horvai István rendezte a Művész Színházban, Fehér Miklós díszleteiben. A mű orosz címe: *Mozi*.

Alcíme: *Nálunk minden olyan, mint az életben*. A darabot Mihail Roscsin fordította, tökéletesen visszaadva a Csurka-mű humorát éppúgy, mint maró szatíráját.

Horvai Istvánnak nem volt könnyű dolga. A Művész Színház új, szép, korszerű épülete, óriási színpada és nézőtere a hazai előadástól eltérő körülményeket, távlatokat teremtett. Ehhez járult még, hogy orosz gyakorlatban egy-egy előadás előkészítése és próbái általában hat hónapig tartanak. Így nem csoda, ha a színészeknek és a műszakiaknak szokatlan volt a gyorsított tempó: Horvai mindössze hat hét alatt állította színpadra a darabot.

A moszkvai előadás sok tekintetben eltért a budapestitől. Horvai új játékszerkezetet alakított ki, nem szűkítette le a teret. Fehér Miklós díszlete az új rendezői koncepció szolgálatában állt. A tágas tér azonban tagolt volt, vízszintesen a „körfahrsin” osztotta meg, függőlegesen pedig a létra jelentette a különböző színeket.

Horvai nagyszerű kapcsolatot épített ki a színház vezetőivel és művészeivel, amely az egész előadásból kitűnt. Már a szereposztás is egészen kivételes, hiszen mint megtudtuk, hosszú évek óta nem fordult elő, hogy a színház négy vezető művésze, Sztjepanova, Hanajeva, Jevsziyignyejev és Jefremov egyszerre lett volna színpadon. Az előadás mindvégig kitűnő ritmusú, egységes stílusú volt, talán csak a színészek komédiáztak egy fokkal harsányabban a kellenél. A mű komédiajellege a budapesti előadásnál nagyobb hangsúlyt kapott. Ez azonban valószínűleg a feszített próbamenetnek, a premier izgalmának tudható be. A darab a tizedik előadásra, mint hallottam, tökéletesen beérett, letisztult. A történet mulattató felszíne mögött jobban érvényesült a keserű, néhol komor mondanivaló.

Á bemutaton úgy éreztem, hogy a helyzet- és jellemkomikum aránya az első részben az előbbi javára billent, a vígjátéki bonyodalmak és bohózatok jele- netek túlsúlyba kerültek, a második rész-

ben már több volt a vígjátéki gondolat. Attól kezdve, hogy Böröczker elvtárs színpadra lépett, az egyensúly helyre-állt.

A színészek valamennyien átlagon felüli teljesítményt nyújtottak. Á kitűnő színészgárdából ki kell azonban emelni a filmgyári főnököt, Böröczker elvtársat játszó Oleg Jefremov egészen kimagasló teljesítményét. Kicsi, de annál jelentősebb szerepében brillírozott, neki köszönhető, az általa létrehozott figurának, hogy a darab végül a bohózatból tragikomédiába hajlik. Tudatosan, pontosan rajzolja meg Böröczker elvtárs mulatságos, de egyúttal félelmetes figuráját.

Következő számaink tartalmából:

Földes Anna:
Ravelszki perújrafelvétele

Koltai Tamás:
Az urhatnám polgár avagy vallomás a színházról

Nádudvari Anna:
Don juan, a magánember

Nánay István:
Emigránsok

Székényesi Júlia:
Zárkombinációk?

Pór Anna:
Új csillagzat Arrabona egén

Bányai Gábor:
Szépek és reménytelenek

Mihályi Gábor:
Ciulei színháza

Szántó Erika:
Találkozás

Bécsy Tamás:
A színpad és a nézőtér viszonya

Enyedi Sándor:
Színháztörténeti pillanat

Ria Julian:
Új angol drámák

színháztörténet

Mejerhold műhelyéből

Részletek

A revizor rendezői expozéjából
(1925. október 20.)

A revizorban pedagógiai szempontból a következő feladatot kell megoldanunk: a szöveget úgy kell eljátszani, hogy az előadás ne tartson túl soká. Majd meglátjuk, hogyan érjük ezt el, most nem akarom részletesen kifejteni az elképzeléseimet. Az egész társaság egy körülbelül három és fél négyzetméteres területen fog játszani, nagyobb nem lehet a játék-tér. De ezt a szűk kis helyet aztán úgy kell bevilágítani - mintha éjszaka is nappal lenne -, hogy minden arcrándulás pontosan látható legyen. (...)

Az első és a második jelenet. A polgármester előadja a kapott levél tartalmát. A színen csak egy nagy, nagyon nagy dívány van, amelyen elfér egymás mellett akár tíz ember is. Voltak valamikor ekkora diványok, még nagyobbak is. Különbő emberek ülnek szorosan egy-más mellett. Én nem szerettem soha a sminket, nem is fogom soha megszeretni. Ebben az amerikai filmrendezők a példaképeim. Amikor a színészek tiltakoznak, nem szólók egy szót sem. Tudom, hogy egyszerűk is megújítják majd a sminket. Az amerikai filmek a következőképpen dolgoznak. A rendező kigondol egy figurát, aztán kimegy az utcára, hogy megkeresse hozzá azt az embert, aki majd smink nélkül is pontosan megfelel ennek a figurának. Griffith a következőképpen csinálja ezt: megy az utcán, s egyszer csak meglát egy embert, aki pontosan megfelel annak a típus-nak, amit ő a fejében forgat. Odalép az emberéhez: „Elnézést, uram. Nagyon szeretném önt lefilmezni. Néhány perc-ről van csak szó. Itt van a névjegyem.” Es meghívja a műtermébe, és beleveszi a filmjébe.

Valami ilyesmit fogunk mi is csinálni. Igyekezzünk úgy kiosztani a szerepeket, hogy a különböző típusok változassák egymást: magas, sovány, köpcös, alacsony, hórihorgas stb. Ha elég változatosak a típusok, akkor könnyű meg-szerkeszteni a kompozíciót, és meglátják,

A szovjet színház e századi hagyományainak kiemelkedő alakja - Sztanyiszlavszkij mellett - Vsevolod Emiljevics Mejerhold. Rendezéseinek és teoretikus életművének ismerete nélkül nehezen juthatunk el a mai szovjet színház legfontosabb törekvéseihez. Az alábbi két szemelvényben törlesztünk valamit Mejerholddal szembeni adósságunkból. A revizor rendezői expozéjába való betekintés a gyakorlati színházi ember arc-képét árnyalja; A rendező művészte című előadás máig érvényes gondolatokat fogalmaz meg a próbákról és a bemutatóról, a kritikáról, az író és rendező viszonyáról.

sminkre nem is lesz szükség; nem kell mindenféle orrokat ragasztaniuk. A hajviseletük egyéni lesz, és ezzel tökéletesen meg fognak tudni oldani mindent.

Szóval ott üldögélnek egymás mellett a mi embereink a díványon. De a legfontosabbat majdnem elfelejtettem: az a kis emelvény, amelyet felépítünk a színpadon, meredek lesz, elég erősen meredek. Úgyhogy nehéz lesz rajta járni. A bútorok is egy kicsit ferdén állnak majd, a néző felé megdőlvén. A dívány előtt egy vörös fából készült asztal áll, de egészen szorosan, a dívány előtt. Az asztal lapja sima, polírozott és teljesen üres. Így mintegy kettévágjuk a díványon ülőket: az asztal alatt csak a lábukat lehet majd látni, az asztal lapja felett pedig a kezüket és az arcukat. Ugye emlékeznek Dürer képére, a *Gesú che disputa con i dottorira* (Jézus és az írástudók). No, ugyanez a lényege annak, amit én itt meg szeretnék komponálni. (...)

A sima, polírozott asztallapra tehát mindenki kiteheti a kezét; nagyszerű játéklehetőségek adódnak a kezekkel. Úgy is mondhatnám, hogy valami kéz-és ábrázattárlat lesz ez. Különböző méretű pipákat szívnak: rövid, hosszabb, még hosszabb szárúakat... Az egész társaság málázva szipákol, s közben szörcsög, bóbiskol. Van, aki tényleg alszik, még hortyog is. A polgármester nincs a színen. Rá várnak. Egyikük sem tudja, miért rendelte ide őket. Hívták őket, hát jöttek, és most türelmesen ülnek. Sokáig ülnek így. Csak aztán jön be a polgármester. Persze nem oldalról, oldalt nincs járás. Most azt mondják, hogy szükség van oldalsó járásokra, mert tablók is lesznek. Persze hogy lesznek, de mikor? Az ötödik felvonásban! És milyen tablók lesznek! A színpad teljes szélességében, és szinte síkban. És amikor be-jön a polgármester, szinte nem is bejön, hanem mintegy kiválik a tárgyakból. Van egy nagy kredenc és egy szekrény, meg hatalmas, karos gyertyatartók. A szereplők, amikor kilépnek mögülük, mintegy kiválnak belőlük, mintha most kelnének életre. Két-három lépést kell

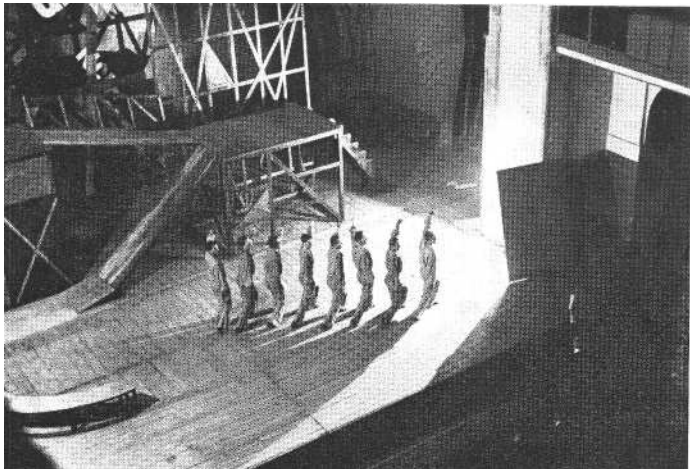
tenniük mindig (nem többet), és úgy csatlakozniuk a többi szereplőhöz.

Azt hiszem, az Erdőben megtaláltuk a formáját, hogyan kell dramaturgiailag három részre osztani az előadást. Azt szeretném, ha ezt alkalmaznánk itt is, ha sikerül. (...)

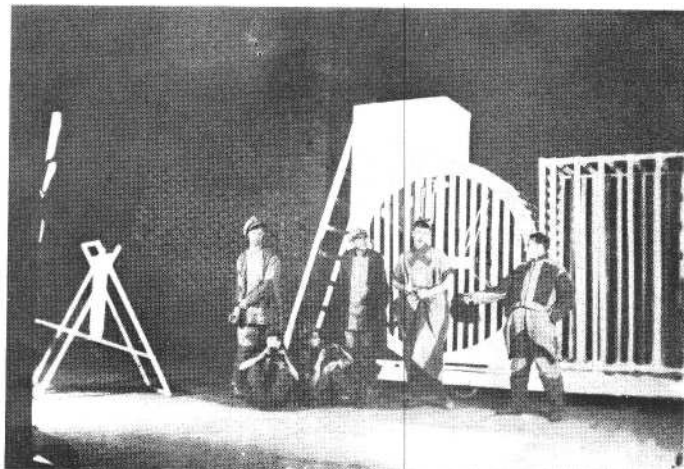
Most nézzük az utolsó felvonást. Nem érintem most az apró részleteket a felvonás elején, sok mindent még én sem látok eléggé világosan, nem gondoltam át pontosan. De az utolsó jelenetet már látom, és nagy vonalakban fel is fogom most vázolni. A színpad üres. A vendégeket nem lehet látni. Csak azok a szereplők vannak bent, akiknek szövegük van. A lakoma a szomszéd szobában folyik, ott falnak, vedelnek. Ide mindenki szalvétával a nyakában nyit be. Van, aki poharat is tart a kezében. Megy a szöveg. Aztán vége a beszélgetéseknek, és következik a mi nagy Gogolunk zsenialitása, amely előtt mindannyiunknak meg kell hajolnia. A mi színházunkról azt beszélük, hogy nem tiszteljük eléggé a szerzőt. De itt van ez a híres „némajelenet”, amely azt bizonyítja, hogy Gogolnak már életében is sok baja volt a rendezőkkel: többször is át kellett alakítania. Nagyon sokat ír róla; egész kis értekezés áll össze a bevezetésben az erre vonatkozó megjegyzéseiből. Azt írja: „Némajelenet - mindenki dermedten áll.” Le is rajzolja, hogyan dermedtek meg, és hozzáteszi: „Így állnak ott néhány percig.”

Igen ám, de hogyan kell ezt eljátszani? Vagyis: hogyan kell előkészíteni ezt a jelenetet, hogyan kell megszervezni? Lehet, hogy előjátékra lesz szükség. Igen. Ez az: előjáték. A vendégek jóllaktak, teleítették magukat. Itt a zene-kar, rázendítenek. Elkezdnek francia négyest táncolni a színpad emelt részén, a szárnyas ajtók előtt. A közönség csodálkozik. Lemegy a francia négyes első figurája, aztán a harmadik, a negyedik is, majd jön a galopp. Akkor az ajtók sarkig kinyílnak, pokoli ütemre vált a zenekar. A félrészeg vendégek pokoli iramban galoppozzák végig mindkét termet.

* Szemelvények a Mejerhold műhelye című, a Gondolat Kiadónál megjelenő gyűjteményes kötetből.



A csodaszarvas című Crommelynek-darab 1922-es, Mejerhold rendezte elő-adásában



Szuhovov-Kobilin: Tarelkin halála (Mejerhold 1922-es rendezése)

A nézőtéri ajtókon egyszerre csak zsandárok lépnek be. Hét ajtónk van, tehát hét zsandár.* Nesze neked! A közönség a zsandárokkal foglalkozik, s oda-fent a színpadon is fenekestül felfordul minden. Az egyik zsandár felkapaszkodik a színpadra - lesz egy lépcső - bemegy a házba, s elmondja a szövegét. Mindenki hanyatt-homlok menekül a színpadról, az ajtókat is bezárják maguk után. Egy másodpercnyi szünet, azután újra megjelennek az ajtóban, pontosan azokban a pózokban, ahogyan Gogol le-írja őket, az egyik félrefordított nyakkal, a másik feltartott kézzel stb. Sötét van, csak a hátuk mögött világítanak a karos gyertyatartók. De lehet görögtűzet is gyújtani az ajtók mögött. A figurák kis emelvényeken állnak, amelyeket majd kötéllal középre vontatunk az utolsó jelenethez. Jó darabig ott állnak az ajtóban, s mi az arcukat nézzük. Az-után középen tablót alkotnak. Ezek a figurák persze nem élő emberek lesznek, hanem kitömött papírmásé alakok. Mi-után középre vontattuk őket, teljes fénnel kigyulladnak a lámpák. A közönség benn maradhat még a színházban, ameddig csak akar. De lesz az igazi „né-majelenet! Meg is lehet kérdezni a közönséget: „Szeretnék látni, hogyan csináltuk ezt? Fel is lehet őket engedni a színpadra. Egy kis likopódium-por segítségével még egy kis külön látványosságot is lehet csinálni: be kell szórni vele a papírmásé figurákat, és meggyújtani. Csak lángolni fognak, nem égnek el. Mindenféle jelmondatokat lehet kitalálni: A Forradalom tűzvésze emésztette ezeket

gazfickókat stb. Itt aztán már csinálhatnak mindent, ami csak jólesik. (...)

Az előadásban végül zsandárok helyett még is küldönc érkezett az igaz revizor hírével.

„némajelenetet” egy nagy fehér vászonzüggöny készítette elő, amelyre a „Különleges megbízatással szöveg volt felírva, s amely egy percig teljesen eltakarta a színpadot. A következőkben írt panoptikumfigurákat akkor látta meg a közönség, amikor ezt a züggönyt elhúzták.

A rendező művészete*

(...) A rendező és a színész. Ez alapvető kérdés, amelynél el kell időznünk egy kicsit. Ha csak átfutjuk is azt a programot, amelyet az új, igazából még meg nem szerveződött iskola összeállított a színész számára - az olyan színész számára, aki fel akarja építeni a maga önálló egyéniségét a színpadon -, ha csak átfutjuk azt a sok mindent, amit a színésznek tudnia kell, meggyőződhetünk arról, hogy milyen hatalmas feladatot kell megoldania a rendezőnek, amikor munkába veszi azt a bonyolult anyagot, amelyet a színházi munkamegosztás a kezébe ad. Nálunk a rendező megrendezi a darabot, és utána elutazik üdülni, pihenni. Úgy gondolja, *már* befejezte a munkáját. Nyikolaj Nyikolajevics Jevreinov, az ismert rendező, több érdekes könyv szerzője, aki most éppen nincs itt közöttünk, például mindig azt szokta mondani: „Csak a premier legyen meg, nekem utána a színházban bottal üthetik a nyomomat.” Megkérdeztem egyszer tőle, hogy miért hagyja félbe az előadást, hiszen az igazi munka tulajdonképpen csak a bemutató után kezdődik. Azt válaszolta: „A rendező munkája ugyanaz, mint a karmesteré. Ha pedig a bemutató után nem dirigálhatom tovább az előadásomat, akkor minek nézzem végig, hogyan esik szét darabokra az eredeti koncepció?”

És az utóbbi időben valóban azt látjuk, hogy a színházi előadásokon ugyan-úgy szükség van kronométerre, mint a hangversenyeken. A rendezésben a legfontosabb az előadás tagolása: olyan egységekre, ami egybeesik az időbeli tagolással. Ha a színészek értik a szerepüket, helyüket az előadásban, és ha igazi színészek, vagyis jó rögtönzők, tehát ezeket az időegységeket képesek céltudatos rögtönzéseikkel kitölteni, előadásról elő-adásra továbbfejleszteni, akkor az nagyon jó. Viszont igen fontos, hogy az

egy részleteknek ezt a fokozatos fejlődését, alakulását valaki mindig figyelemmel kísérje, és ha szükséges, elvégezze a megfelelő korrekciókat.

Külön is kell erről néhány szót szólni. Voltaképpen minden előadás a színész és a rendező közös munkája: a színészeknek a szerepük mellett szüntelenül figyelemmel kell kísérni a közönség kifáradásának a mértékét, célhoz nem ért poénokat, az elveszett gondolatokat, a közönség pedig birkózik a műben felvetett problémával. Állandó kérdezz-felelek játék, feszült párbeszéd az egész: harc egymás meghódítására, birtokba vételért. Ennek a harcnak az eredménye lesz aztán, hogy a huszadik s a száz-huszadik vagy a háromszázadik előadást már kész előadásnak tarthatjuk, amelyre meg lehet hívni a barátainkat, az ismerőseinket, a kritikusokat. De csak akkor tegyük ezt, ha már tényleg nyugodt lélekkel kijelenthetjük: „Ezért az elő-adásért kezeskedünk, kipróbáltuk a nézőn menet közben is!”

(...) De a színésznek is tudnia kell, hogy a rögtönzés nem jelent szabadosságot: a közönségnek játszik, de nem magánszámokat, hanem tartja magát az előadás fő vonalához, amelyet a rendezővel közösen alakítottak ki. A színész a maga kedvéért nem léptethet elő elsőrendűvé olyan részleteket, motívumokat, amelyek az előadás egésze szempontjából másodrangúak. És ha mégis megteszi, akkor az előadás komponensei között felborul az egyensúly, s bár lehet nagyon jó az az előadás, mégsem az már, amit a rendezővel együtt alkottak. Ezért lenne jó bevezetni nálunk is mint a japán színházban - a kopogtatást; minden új jelenet egy koppanással kezdődik, és koppanás jelzi a végét is; a színész tehát a nézővel együtt rögtönözhet, újíthat, de csak az adott jelenetre kiszabott időn belül.

Lássunk egy konkrét példát. Calderón *Az állhatatos herceget* rendeztem az

* A Leningrádi Filharmónia nagyteremében 1927. november 14-én tartott előadásból.

Alekszandrinszkij Színházban. Akkor még nem ismerték fel nálunk az időmé-rés jelentőségét a színelőadásban, de én alkalmaztam. A rendezéseimben mindig lemértem egy-egy nagyobb egység játékidéjét, hogy ellenőrizni tudjam azokat a dolgokat, amelyekről az imént szoltam. Az egyik színész monológját például hét percre állítottuk be a próbákra. Egyszer csak azt vettem észre, hogy a monológ egyre hosszabb lesz: nyolc, kilenc, végül már tíz percig tartott. Észrevettem, hogy lassacskán az egész jelenet más értelmet kezd kapni. Észrevehetően megváltozott a közönség viselkedése is: mire a második részhez értünk, ahol az előadás kulminációs pontja volt, aránytalanul fáradtabbak voltak, mint amikor a monológ még hét percig tartott. Látható, hogy mire vezet, ha a színész nem érti, mi a jelentősége a szín-házi előadásban az időtartamnak, hogy mi történhet, ha egy hétperces monológból csak úgy ötletszerűen nyolc-tíz perceset csinál. A színész éppen olyan részleteket emelt ki, nagyított fel a monológban, amelyek aztán elfedték a szöveg, az egész jelenet lényegét és értelmét.

Mindezt annak a szemléltetésére mondtam el, hogy a színésznek, bár a közönségre figyel, amikor alkot, munkáját alá kell rendelnie az előadás egészének. A jó előadásban minden részlet úgy van megszerkesztve, hogy egyetlen másod-perc sem eshet ki. Ez nem jelenti persze azt, hogy egy másik rendező ugyan-azt az előadást nem tudná esetleg egészen másként megrendezni. De ehhez valóban olyan karmester típusú rendező-re van szükség, amilyenről Jevreinov beszél.

Naponként nézem az előadásaimat, s azt látom, hogy a színésznek feltétlenül szüksége van valami fogódzóra, valamiféle időbeosztásra, valamilyen jelzésrendszerre az előadáson belül, hogy pontosan be tudja osztani az idejét. Nem mindenkinek van pontos időérzéke. De a színész jól tudja, hogy mit jelent az idő a színházban. Ezért pontosan be kell osztanunk a színész idejét, különben anarchia tör ki a színpadon. (...) Látjuk tehát, mekkora szüksége van a színésznek a rendezőre: a szervezőre, a karmesterre, aki létrehozza és összefogja a bonyolult partitúrát. A prózai színházban a rendező ugyanazt teszi, mint a zenés színházban: vezényel, jelzéseket ad. (...)

Két rendezői iskola van. Ha most egy kicsit elgondolkodunk ezen, meg fogjuk érteni, hogy ez tulajdonképpen ideológiai

kérdés. Egy rendezői iskola vagy rendszer nem csupán olyan technikai fogások összessége, amelyeknek a segítségével a rendező megoldhatja bonyolult feladatát, megteremtheti a színész színpadi létét. Ezért mielőtt a rendezői fogásokról beszélünk, a rendező világnézetéről, hogy úgy mondjam ideológiai közérzetéről kell szólni. Mindez pontosan tükröződik abban, amit a színpadon látunk. Az előadásból mindig meg lehet állapítani, hogy materialista vagy idea-lista világnézetű a rendező. A színpad-képből, az egyes jelenetek beállításából megállapítható a világhoz való viszonya. Egy példa. A Művész Színházban most a *Hamletet* játsszák. Anélkül, hogy egy szót is tudnánk a rendező előzetes koncepciójáról, már a díszlet és a jelmezek alapján, a színpadképből meg lehet állapítani, hogy milyen a rendező világnézete. Ez alapkérdés, és ez vonatkozik a színészi játékra is. (...)

Amikor rendezői és színészkiskolákról, rendszerekről beszélünk, akkor ezen azt értjük, hogy a színész és a rendező azonos világnézetet vall, mert csakis azonos világnézet alapján tudják felépíteni a *jelent*. A színésznek el kell döntenie, hogy a régi pszichológiai iskola alapján akar-e dolgozni, vagy a materiális oldal, a fizikai cselekvések oldaláról megközelítve ösztökél bennünket arra, hogy eljussunk a figurák lényegéig, az ideológiájukig. Ez két egymástól élesen eltérő módszer, és a színésznek kell eldöntenie, hogy melyik alapján tud együtt dolgozni a rendezővel; vagy - szembehelyezkedni vele. Nem a sokat emlegetett akrobatikáról és „biomechanikáról” beszélek (...) amit sokan vulgarizálnak. Ha-nem arról a számtalan apró részletről a színpadi mozgásban, a játékban, a szövegmondás intonációjában, az előadás hangszerelésében, az ellenpontozás művészetében, amiben a színésznek és a rendezőnek pontosan egyet kell értenie, s ami összességében jelenti a színpad művészetét.

(...) Nagyon veszélyes dolog, ha a rendező a bemutatóval befejezettnek érzi a munkáját. Az igazi munka csak akkor kezdődik, amikor a rendező felméri a közönség reakcióit.

Ez a legbonyolultabb munka. Kisebbség nagyobb változtatások, az előadás időtartamának és a nézők reakcióinak pontos bemérése, a színész munkájának állandó

figyelemmel kísérése, egy-egy jelenet módosítása, amelyről rendszerint nem a próbákra, hanem mindig menet közben derül ki, hogy ügyetlenül volt beállítva - mindez állandó, folyamatos tennivaló s erről rendszeres naplót kell vezetni. A Művészettörténeti Intézet éppen ezzel foglalkozik most: a közönség reakcióival a vizsgálatával. Ez nagyon fontos dolog. A rendező tehát nemcsak regisztrálja mindezt, hanem ha szükséges (és amennyiben nálunk ez lehetséges) le is állítja az előadást, vagyis újra próbát ír ki akár a századik előadás után is, hogy pontosan megállapítsák és rögzítsék a közönség okozta változásokat, hogy meghatározzák az előadás új struktúráját.

Az a rendező, aki nem figyeli a néző az előadásokon, igen nagy hibát követhet el. A próbákra nem lehet előre kitalálni, hogy miként fog viselkedni a közönség egy-egy jelenetnél. Korábbi tapasztalat alapján persze sok mindent tud már a ember. Tudjuk például, hogy mi az, ami eleve nem jut át a rivaldán. A színész nézővel közösen formálja ki és építi fel szerepét, és ez konfliktusokhoz vezethet színész és a rendező között. Amikor azonban a színész már kidolgozta a szerepét a konfliktus úgy kerülhető el, hogy rendező időnként rávezeti a színészt, hol tér el az előadás fővonalától.

Segít-e nekünk ebben a munkában kritika? Ha őszinték akarunk lenni, me kell mondanunk, hogy - nem. A kritikus a bemutató alakítja ki a maga véleményét az előadásról; a bemutató viszont semmiben sem különbözik valamelyik próbától: a színházi belső munkafolyamat egyik állomása, amelyben nincsen még belekalkulálva a néző álmodása vagy felvillanyozottsága, a legkülönbözőbb reakciói, amelyek alapvetően meghatározzák az előadáson végzett további munkát. Az az igazság, hogy a kritikus is, a néző is sokat veszít, amikor is megáll, amikor késznek tekint az előadást. A bemutató tulajdonképpen csak az első próbája az előadásnak, a közönséggel való első találkozás. Ezután jöhetnek még lényeges húzások, változtatások, mint ahogyan én is tettem *A revizorban*. A hetvenötödik előadáson teljesen megváltoztattam, átrendeztem a mevesztegetési jelenetet. Egy kritikus me nézte még egyszer az előadást, és fel volt háborodva: „Mi az, nekünk akkor, premieren mást mutattak, mint most közönségnek?” Hát igen, vannak m(akik így gondolkoznak a mi színházunkról.

* Az előadásról készült gyorsírástos feljegyzésben itt kihagyás van.

Ha egyszer már azt mondjuk, hogy az írórt illeti meg az első hely az előadás létrehozásában, akkor én nem tiltakozom az ellen, ha az író írás közben meg is tudja rendezni magának, legalább otthon, a szobájában a darabot. A színháztörténet több olyan szerzőt ismer, aki rendező is volt. Így volt ez az ókori színházban és a későbbi korokban is. Ha azonban jobban belegondolunk, inkább azt kellene mondani, hogy ezek tulajdonképpen rendezők voltak, akik írtak is, nem pedig fordítva.

(...) Ha megkérdezné valaki tőlem, hogy mit tartok a rendezői munka nehézségeinek, azt válaszolnám: „Azt, hogy a rendezőnek voltaképpen mindig többet kell nyújtania, mint amennyire a tehetsége képessé teszi.” Á mi munkánk legnagyobb problémája az, hogy nekünk elsősorban kiváló muzsikusként kellene lennünk; méghozzá a zeneművészet legnehezebb területén kellene egészen otthon lennünk: az ellenpontban. Az előadást mindig kontrapunktikusan kell felépíteni. Ez a legnehezebb.

Á napokban részt vettem egyik nagy rendezőnk próbáján, aki Rimszkij-Korszakov *Májusi éjszaka* című művét mutatja be. Ahogyan végigvezette a parti-túrát, abból megértettem, hogy a zene-mű anyagának feltárása primitív eszközökkel történik. Amikor például valamelyik hangszer öt taktuson át azt mondja, hogy „bum - bum - bum”, a rendező kiválaszt a szereplők közül egy kövér színészt, aki ezt a „bum - bum - bum”-ot eljátssza. Ha aztán ebbe belekapcsolódik mondjuk egy fuvola, hogy kacéran aláfesse a „bum bum - bum -ot”, a rendező keres egy olyan színészt, aki el tudja játszani ezt karcsú, játékos nevetést. A zenemű belső lényegének, struktúrájának a megragadására ez azonban túlságosan primitív módszer.

Azt hiszem - és gondolom, a jelen-levők is egyetértenek velem ebben -, hogy a színpadi mozgás megtervezése-kor nem a mű részleteinek sorban, egy-más utáni eljátszására kell törekedni, hanem arra, hogy a színpadi mozgásból mintegy új partitúrát építsünk, amely ellenpontja az előzőnek. Ebben a kompozícióban nem lesz „hum-bam - bum”, és nem kacag a fuvola. Egészen új módon kell a szereplők mozgását megszervezni. Elámulnának a csodálkozástól, ha ezt én most be tudnám itt mutatni. Persze óriási feladat egy kilencvenöt vagy éppen százötven főből álló színpadi tömeget mozgatni. Nem az

a fontos, hogy ez a tömeg bele legyen írva a zenedrámába. Az a fontos, hogy maguk úgy érezzék: na végre, ez az! Ez a legfontosabb. De hogy az ördögbe lehet ezt elérni? Ez az igazán nehéz.

És ha most azt kérdezik tőlem: „És vajon ki lesz képes először mindennek a megvalósítására?”, akkor azt válaszolom: „A zenei tehetségű rendező.” És ha ezután azt kérdezik: „Mi legyen a fő tantárgy a jövőendő színházi egyetemeken rendezői tanszakán?”, akkor azt felelem: „Természetesen a zene!” Ha a rendezőnek nincs zenei tehetsége, soha-sem fog igazán jó előadást létrehozni. És ez persze nemcsak az operában és a zenés színházaknál van így, hanem még az olyan prózai színházaknál is, ahol zenekíséret nélkül játsszák a darabokat. A rendezők egy sor fontos kérdést azért nem tudnak megoldani, mert nem tudják, hogyan közelítsék meg, hogyan fejtsék meg őket zeneileg.

(...) Á rendező számára mindig az írói anyag a kiindulópont. Aki pedig azt próbálná állítani, hogy a rendező figyelmen kívül hagyhatja a drámaírórt, az semmit sem ért a rendezői művészetéhez. Miután kézbe vette a darabot, az előadás létrehozásának első, legfájdalmasabb stádiumát a rendező mindig az íróval leg-szorosabb alkotói közelségben éli át. Ez

akkor is így van, ha az író már nem él. És így van ez az előadás „kihordásának” idején is, ahogy az írók ezt a szakaszt nevezik, amikor a rendező a színészekkel beszél a darabról. Amikor meggyőzi őket arról, hogy a szerző nagyszerű, hogy ő szinte szerelmes belé, s éppen ezért rendezi meg ezt a darabot.

Azután elkezdődik az a gyötrő szakasz, amikor a rendező a színészekkel behatol a darab világába, és lépésről lépésre meghódítja. És ez így folytatódik egészen a bemutatóig, amikor is a szerző nyílt levelet ír egy szerkesztőségnek, és elhatárolja magát a darabtól. És mégis együtt dolgoztak, együtt hozták létre az előadást, a legszorosabb együttműködésben.

Látom, hogy Szergej Ernesztovics Radlov most egy új darabot tart a kezében. Tehát kezdődik az a bizonyos kapcsolat. Meg vagyok róla győződve, hogy Radlovnak a szerző iránti szerelme hamarosan határtalan gyűlöletbe fog átcsapni, és mire elkészül az előadás, olyan lesz a viszonyuk, hogy arról most jobb nem is beszélni. És persze, ha eljön majd a szerző Szergej Ernesztovics előadására, nyilvánvalóan kijelenti majd: „Ezt a darabot nem én írtam, ez Radlov darabja.” Erről pontosan meg vagyok győződve. Úgy látszik, vagy ki kellene rendelni

Eizenstein, Kamenszkij, Carjov, Mejerhold, Cipluhin és Kozikov egy 1933-as színházi próbán



az összes színházi rendezőt egy térre, és közéjük löni kartáccsal, vagy pedig el kellene fogadnunk, hogy létezik egy olyan foglalkozás, hogy rendező, s akkor be kell látni azt is, hogy szép dolog a darab, de amikor színre lép a rendező, akkor valami más kezdődik.

Most itt ül ez a sok ember, aki eljött az előadásomra (egyébként köszönöm, hogy eljöttek!) ... Meggyőződése, hogy ha most szétosztanák közöttünk egy nagy szerzőnek ugyanazt a művét, akkor ahányan vagyunk, annyiféleképpen olvasnánk, értelmeznénk. Hiába, ilyen az emberi agy berendezése. És meglehet, egyikünk sem úgy értelmezné, ahogyan azt a szerző elképzelte. Számtalanszor lehet hallani, hogy az emberek vitatkoznak. - Olvastad Balzacot? - Persze. - Mit szólsz a századik oldalhoz? Ugye, nagyszerű? - Nem, a huszonötödik jobb. - A hetvenötödik! - és így tovább. Mindenki csak egy oldalt, egy alakot ragad ki, és azt lobogtatja...

Itt van például Shakespeare *Hamletje*. Nagyszerű darab! De ha Szergej Ernesztovicsnak egyszer az jutna az eszébe, hogy végigolvassa mindazt, amit a Hamletről összeírtak, bizonyos, hogy teljesen összezavarodna. És persze bármelyikünk így járna. Minél okosabb a tanulmány szerzője, annál inkább a maga szája íze szerint értelmezi a darabot, annál inkább a maga ötleteinek rendeli alá. Én például mindig pandom szereplőkkel képzeltem el a *Hamletet*, és ami-kor egyszer meg akartam rendezni, egy-szerre két színészt bíztam meg a főszereppel: az egyik a szerep egyik felét mondja el, a másik meg a másikat. Amikor például a híres jelenetben Hamlet elkezdte mondani, hogy: „Lenni, vagy nem lenni”, a másik Hamlet meghuzigálja a kabátujját: „Hohó, ez az én monológom!” Az első színész hagyja magát lebeszélni: „Jól van, akkor én most leülök egy kicsit, bekapom ezt a narancsot. Mondd tovább te.” (...)

A jó rendező és a jó drámaíró, mint amilyen például Szophoklész volt, nem tartott szüneteket előadás közben. Ők még jobban bíztak az emberi szervezet tűrőképességében, mint mi. De most is gyakran látjuk, hogy egy-egy jó filmet moccanás nélkül néz végig a közönség, két és fél órán át. Nos, csupán ezt kellene elérni a színházban is. Mi arra törekszünk legalábbis, hogy ne legyenek szünetek az előadásainkban.

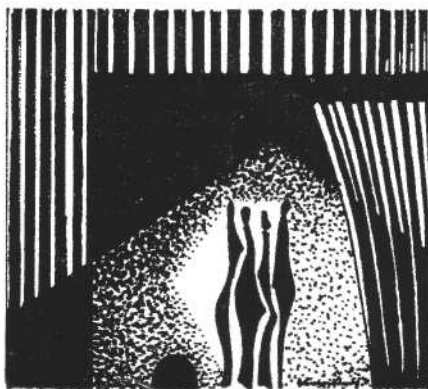
Persze mindig tudni kell, hogy milyen a közönség. Kaptam egyszer egy levelet:

„Na, szép kis színház a maguké, az ördög vinné el! Csinálják meg rendesen az előadásokat, és akkor majd nem kell a bemutató után javítgatni őket. Mi-csoda dolog, hogy az ember hússzor is eljöhessen a színházba, és akkor még mindig nem a kész előadást látta? Ezután majd nem a bemutatóra megyünk el, hanem mindjárt a huszonötödik előadásra.” Nos, mit lehet tenni, elvtársak? Ilyen a színházi munka természete: önökkel együtt kell kidolgozni az előadásokat.

(...) Nálunk az összp próbák és a főpróbák közvetlenül megelőzik a bemutatót. Ez teljesen abnormális dolog. A Szovjetunióban jelenleg a Művész Színház az egyetlen, amely még nem engedett a magáéból: az összp próbák után szünetet tartanak, és csak azután jön az első, a második és a többi főpróba. Az optimális eset persze az lenne, ha nem egyszerűen szünetet tartanának, hanem ha az előadások legalább egy fél évet értenének: ha az évad végére mindig el tudnánk készíteni a következő évad bemutatóit.

Van még egy alapvető dolog, amivel nem számolnak nálunk a színházakban: hogy a díszleteket és a jelmezeket a színész a bemutató előtt egy héttel látja először. A próbák alatt a saját ruháját viseli, pedig legalább ugyanannyi próba kellene hozzá, hogy a jelmezt megszokja. Gordon Caignek teljesen igaza volt, amikor azt mondta, hogy a színészt már az első próbán jelmezbe kell bűjtetni, s végleges díszletek között kell próbálni vele, és a kezébe kell adni az összes kelléket. Később aztán akár el is lehet hagyni mindezt, mert akkor már hozzászokott, és pontosan el tudja képzelni, hogy milyen feladatokat kell majd megoldania. (..)

Peterdi Nagy László fordítása



ELBERT JÁNOS

Vállat Alekszandr Vampilovról

Az író, mint minden alkotó embert, teszi érdekessé, jelentőssé, izgatóvá, ami benne egyéni, megkülönböztető erejű megismételhetetlen. És mégis, mint akkor éreznénk magunkat biztonságba ha viszonyítani tudjuk, akkor nyugszom meg helye, küldetése, jelentősége felt ha hagyományok vagy kezdeményezések láncolatában bizonyító pontossággal elhelyeztük. Tagadhatjuk, leplezhetjük ilyesfajta közelítésünket a művészethez a művekhez, de valahányszor azon kapjuk magunkat, hogy ez a skatulyás rendszerezőkedv jelen van bennünk-kötünk, kapcsolunk - és részben eszerint ítélkezünk.

Alekszandr Vampilovot akarva-akaratlan újra meg újra hármassal kötéssel rögzítjük irodalomképünk hálójában. Magamat is azon kapom, a kezembe került tanulmányokban is azt látom: megrögzött makacssággal munkássága pontosnak látszó jellemzőpontjait igyekszünk kijelölni drámaismereteink koordináta rendszerében. Így hát Vampilov mindenekelőtt három tulajdonsága révén lá szik számunkra megragadhatónak:

Jevtusenkové generációjánál is fiatalak nemzedéket képviseli; Szibéria felfedezetlen tartalékait, nyersen-friss élmény világát, valamiféle még töretlen és na újdonságerejét hirdeti az irodalomban s végül dramaturgiájában nagy XI. századi orosz hagyományokat folyt legelsősorban a csehovi írásművészetét

A Jevtusenkonál újabb nemzedékről alig valamit tudunk. Szovjet irodalom képünk az ötvenes évek derekán újult meg. Új élményeink máig is a húsz évek újrafelfedezéséből, a megfrissülő idősebb nemzedék új alkotásaiból és k színre lépő generáció berobbanásából találtakoztak: egyszerre jelentkeztek érdekesebb mondandójukkal a „háborús nemzedék” költői, írói - Vinokurov, Levitanszkij, Baklanov, Bikov - és borza ágaskodó, egyszer publicisztikus keménységű, máskor avantgardosan is kísérletező munkáikkal a „harminckettesek”, háborút még gyermekfejjel megérők, élményeiket az ötvenes évek nagy társadalmi változásában gyűjtők és azoktól

eszmélők: Jevtusenko, Voznyeszenszkij prózaíró társaik. A drámában talán kevésbé pontosan sorakoztak csapatokká, e Viktor Rozov törekvései, Radzinszkij s mások kísérletei jelezhetnék, hogy az irodalomnak ebben a műfajában is sűrűsödő mozzanataival generációs váltást is készítenek az évek. Hanem ami az ennél fiatalabbakat illeti, azokról alig tudunk épet alkotni akármelyik műfajban is. egy volt ez egészen a legutóbbi évekig, akkor szinte egyszerre figyeltünk fel egy új sorakozásra.

A generációs felfedezés sajátos módon egybeesett a földrajzival: a valóban fiatalabb évfázatok jelenlétét bizonyító erős tehetségek (hiszen a valamikori fiatalokból középnemzedék lett közben) távoli vidékekről, legelsősorban Szibériából jelentkeztek. Vaszilij Suksin, az író, filmrendező és filmszínész, megannyi nagyszerű novella és az *Ene'gikus emberek* című posztumusz írás-ént ránk hagyott kemény-szatirikus komédia szerzője, a *Vörös kánya* alkotója, mellette Valentyin Raszputyin, a maguknak egyre több helyen színpadot is kikövetelő drámai erejű regények, a *Pénzt Máriának*, az *Élj és emlékezz*, az *men veled*, Matyopa szerzője éppúgy ezer kilométerekről hozott üzenetet, mint a rövid élete során mindvégig irkatszkának, Bajkálon túli embernek megmaradó Vampilov.

Talán furcsán hangzik első kijelentés-e, de a csehovi tradíció a szovjet drámaírásban évtizedekig háttérbe szorult. Talán csak a legújabb évtizedben jelentkezett egyre határozottabban az a magatartás és ars poetica, amely a kisemberek tragédiáiban vagy éppen komédiáiban, az élet csendes pillanatainak -áratlan elemektől feszítővé növe konfliktusaiban, groteszk költőiségű szituációk merész vonalú rajzában, Csehov hagyományát vállalja. És ami ennél is „csehovibb” vonása nem egy új műnek ami nem jelenti korántsem azt, hogy mindenki eleve Csehovot megcélzó esz-közökkel és művészettel-erővel érvényesítő is mindezt - s mondjuk a *Farjátjev ábrándjait* író rokonszenves Alla Szokolova halványabban ábrázol, mint például Vampilov): az egymás mellett vonszolt sorsok ábrázolása, a kapcsolatteremtés nehézségének megrajzolása egy-e több új drámai műnek került közép-pontjába.

Elhelyeztük hát Vampilovot. Tisztáztuk, mikor és honnan é'kezett, nagyjából milyen poggyással, s körülbelül

kikkel tart rokonságot. Sokat mondtunk-e róla ezzel? Inkább keveset. Próbáljuk meg ha csak a portré néhány vonásának vázlatos felrajzolásáig is - szemügyre venni őt közelebbről.

Negyvenkét éves lenne, ha élne. Két napja hiányzott a harmincöt esztendőhöz, amikor 1972. augusztus 19-én a viharos Bajkálba fulladt egy csónakút során. Újságíró volt (eredetileg tanító-ként kezdte), mindvégig megmaradt abban a „provinciális”, „vidéki” világban, amelyről olyan ironikus-keserűen és mégis olyan líraian-szeretettel írt. Éppen-éppen kezdett országos hírvé lenni, drámái már Jefremovot és Tovsztonogovot foglalkoztatták, amikor meghalt olyan ostobán-fiatalon.

Amit ránk hagyott, az elég erős, eredeti és önálló érvényű ahhoz, hogy életmű-vének sorsa ne szoruljon a legenda támogatására. Fiatal halálát nehéz elfelejteni, de drámái a tragikus sorstól függetlenül, önálló érték-ként, önmagukért beszélnek. (Különben ugyanezt az utat járták meg Vaszilij Suksin alkotásai is - a sírját újra meg újra elborító vörös kányaferdők lassan mögöttünk maradnak, a novellák, filmek legjava pedig hosszan-hosszan elkísér bennünket.) Talán erőltetettnek hat a kérdés, de Vampilov esetében szinte lehetetlen fel nem tenni: néhány írás maradt-e ránk utána - nagyjából öt színdarab vagy igazi életmű? Bármilyen rövidre zárt is, bármilyen sután végződő ez az élet-pálya, a vampilovi dramaturgia nem egy-szerűen ígéretes kezdés, fájdalmas torzó. Vampilov saját színházat épített, ki merném mondani: évtizedekre visszamenően alig látunk a szovjet irodalomban drámaszerzőt, aki ilyen tudatosan és ilyen nemesen irodalmi eszközökkel teremtett-alkotott magának önálló erejű, erős belső logikájú színpadi világot. Törekvéseiben a tökéletesen kidolgozott eredmény, a letisztult véglegesség helyett gyakran látható még a naivságtól sem mentes próbálkozás, az őszinte nyíltsággal elfedetlen jelzés, a vállalt, felmutatott és gyakran még a felfestéseket is elének táró útkijelölés. De legérettebb

írásaiban elsősorban a *Húsz perc egy angyalal* egyfelvonásnyi groteszkjét, a *Vadkacsavadászatot* és a *Múlt nyáron*, *Csulimszkban* című drámát mondanám annak - a legfontosabb pontokon jelen van a le-tisztultság, már-már a befejezettség, a véglegesség.

Mi felé törekedett Vampilov, hogyan épült fel a vampilovi mű?

Az 1964-ben a Tyeatr című moszkvai folyóiratban közreadott első drámai publikációja, a jobbára (gondolom) műkedvelőknek szánt *Dom oknami v pole* (Mezőkre néző ház) című egyfelvonásos legfeljebb színhelyével, nagyon-nagyon messziről, esetleg szereplőinek csendes egyszerűségével, társadalmi hovatarozásával jelezhet valamit a későbbi darabok világából. Maga a gondolat gyönyörű és gyönyörűen vampilovi (mondjuk, tökéletesen és pontosan az a *Múlt nyáron*, *Csulimszkban* ugyanilyen mozzanatokból épülő érettsége felől vissza-nézve): a fiatal tanító, aki letudta a kötelező falusi éveket, búcsúzik szakmai gyakorlati színhelyétől, és egyszerre csak rádöbben, hogy felfedezetlen, észrevétlen maradt számára a körülötte lélegző világ és a lehetséges emberi kapcsolat, a szerelem.

A következő darab már összetettebb, érdekesebb. (Egyébként a Vampilov-kronológia olykor eléggé bizonytalan: a sokszor átírt drámák nemegyszer párhuzamosan készültek szerzőjük műhelyében, s előfordul, hogy sem az első indítás, sem a végső publikálás nem igazít el megnyugtatóan.) A magyarul a pozsonyi Irodalmi Szemlében megjelent s az idei évadban Kecskeméten színre kerülő *Búcsúzás júniusban* című, lényegében elsőnek mondható Vampilov-dráma friss, eleven, szinte minden elemében fiatalosan próbálkozó kedvű írás. Jelenetsora dramaturgiailag hagyományosan szerkesztett, s az ötvenes évek derekától kialakuló „fiatal életek elindulása” tematika megannyi regénybeli vagy éppen filmes ábrázolását, akár színpadi felvázolását sorra véve, megszokottak, a hatvanas években már-már hagyományosnak mondható tárgyválasztása, erkölcsi ítélkezése, alapállása is. Diák világba vezet, egyetemista fiúkat, lányokat ábrázol, s köztük, a kör középpontjában egy szabálytalanabb, izgatottabb, már-már izgága fiatalembert, az igazság vállalásáért álmódzókedvűen tiszta lázadót Az „erők elosztása” talán egy kicsit naivan leegyszerűsített: egyik oldalon a nonkonformizmus szelíden tiszta változatát érvényesítő nyugtalan fiú, a másikon a tekintéllyel, szolgálatok revanzsálásaképpen felajánlott diplomával operáló rektor, s kettőjük között a rektor lánya, aki beleszeret a borzas igazságjavitóba s az általa képviselt igazságba. De azért valami, még távolról, ennek a darabnak a hőisében már a *Múlt nyáron*, *Csulimszkban* befolyásos világnak hátat fordító Samanovjának, a

Vadkacsavadászat nyugtalan-borzas, izgága Zilovjának gondjait igéri.

Az *elsőszülött* (ahogyan magyar tévé-adaptációja tette ismertté, vagy nyomtatott magyar kiadása szerint: *A meg-tért fiú*) más oldaláról jelzi az egyre pontosabban alakuló vampilovi világot. A szibériai íróról egyik kritikusa találóan jegyzi meg, hogy elromlott életek és elrontott élethelyzetek elemzésének mestere a színpadon. Itt már ezeknek valóságos sorozatát kapjuk, úgy, mint később - legfeljebb ott markánsabban, pontosabb rajzzal - a *Múlt nyáron*, *Csulimszkban* és a *Vadkacsavadászat* színpadán. A darabnak igen erős alapötlete van, s talán éppen az a gyengesége az említett két érettebb Vampilov-drámával szemben: még nagyon erősen ötletre épülő. Címszereplője jópofa, trükkökre friss, vagány diák, aki lemaradt a város-széli udvarlás után az utolsó helyiérdekűről, és egy könnyen kiaknázható helyzetben röpke pimaszsággal egy hiszékeny ember törvénytelen s most megkerült fiának mondja magát. Talán úgy is fogalmazhatnánk: tető alá hazudja magát egy éjszakára. De ekkor következik az érzékeny-szép fordulat és az első nagyszerű és nagyszerűen vampilovi pillanat a fiatal szibériai író dramaturgiájában: kiderül, hogy a váratlanul talált új környezet minden képviselője voltaképpen erre a hazugságra várt - milyen jó találni valakit, aki hozzánk tartozik, milyen jó felfedezni, hogy valakihez tartozunk. És ez már alapüzenet.

„Provinciális anekdoták” címmel „tragikomikus játék”-ká összekapcsolt (a Vígszínházban *Angyali történetek* címmel játszott) két egyfelvonásosában a szatirikus és az abszurd groteszk lehetőségeit keresi, a hagyományok között a gogoli iskola szilajabb, helyzeteket, asszociációsorokat merész kisiklatásokkal abszurdá fejlesztő tendenciái felé tapogat. A választott tradíciót *Az orr* című gogoli remekmű végéről választott hivatkozással is hangsúlyozza: „Akárki akármit mondjon is, efféle históriák megesnek olykor, lehet, hogy ritkán, de megesnek.” Az első egyfelvonásos, a *Kaland a főmestérrel* egyébként témája, cselekménybonyolítása szerint is fő mozzanataiban tudatosan váltalt, mába plántált *Revizor-változat*. Sokkal eredetibb, jelentősebb a remekmű mulatságos játék egyfelvonásos párja, a *Húsz perc egy angyallal*. Ez is markáns ötletre épülő írás. Két, kiküldetésben levő utasember (hivatalnok és sofőrje) kopejka nélkül, másnapos kétségbeesésben ébred a nyo-

morult kisvárosi szállodában. Ha legalább egy üveg sörre valójuk akadna! De egyik szomszédjuk se kölcsönöz néhány rongyos rubelt - ilyen az emberiség. Egy váratlan ötlet, a röpke pimaszság villanása kínál csak kiutat. (Hosszú sort lehetne láncba kapcsolni ezekből az elszabaduló, új szférába lépő, új jelentőséggel megtelő vampilovi „ötletekből” egészen a *Vadkacsavadászat* keretét keményen kirajzoló „viccig”, az élőnek küldött koszorú morbid-groteszk „tréfáig.”) A világba kiáltják keserűségüket: „Emberek, adjon valaki száz rubelt. És nyílik az ajtó, belép az „angyal” - egy igaz ember, aki önzetlenségből (lelküismeret-mentésből) segítséget ajánl. De a jóság, az emberség, a segítő szándék gyanús - egyre szertelenebbül, egyre vadabban gyötrik, kínozzák, büntetik „a Jó angyalát”: vallja ki rejtett céljait, hátsó gondolatát, önző szándékait.

Ezt a merészen új utat ígérő - és az újabb szovjet drámaírásban meglepően új pontról induló - drámaírányt a két érett, „egész estés” darab gondolkodásához csak néhány mozzanat köti - talán nem utolsósorban valami merész vállalkozókedv a végigvitt jelképiség, a szimbólum használatára. Gondoljunk csak a *Vadkacsavadászat* „címszereplő” jelképére, annak egyszerre költői-nosztalgikus és groteszk-fintoros kettősségére (vagy sokrétűségére, szimbólumról lévén szó). De éppígy élénk villan a *Csulimszk*-dráma központba helyezett tiszta szépségű „kiskert” szimbóluma, e kétszerkettővé egyszerűsített „Szisüphosz mítosza”-üzenet a jobbért munkálkodás reménytelen nehézségéről és örök újravállalásáról. („Azért hozom rendbe, hogy ép legyen.” - „De minek, Valentyina? Jön a következő és letiporja.” „Hadd jöjjön, akkor megint rendbe hozom.”)

Egyébként többször említettük már: a *Húsz perc egy angyallal* és a *Múlt nyáron*, *Csulimszkban* mellett a *Vadkacsavadászat* mutatja az író legkiforrottabb eszközeiben - a többit tehát ítélje meg az olvasó. Talán csak egyetlen figyelem-felhívó megjegyzést befejezésül: Oleg Jefremov a moszkvai Művész Színházban, majd a budapesti Vígszínházban is lényegében kifejtette eredeti visszaemlékezéses keretjátékából, „fash-back”-es jelnetsorozatából a drámát, mintegy élesebb vonalba rajzolva a lineáris szerkezettel az önpusztító Zilov útjának rajzát. Alighanem az eredetivel való „szembe-sítés” sem érdektelen a nézőnek.

TARJÁN TAMÁS

Tizenhármass csere

Jurij Trifonov drámája Szolnokon

1969-ben látott napvilágot - megnyitva az író „városi kisregényeinek” sorát - Jurij Valentyinovics Trifonov *Csere* című alkotása. Mindjárt figyelmet keltett, részben az ábrázolt réteg: a kispolgárságba kötődő „kisértelmiség” okán, részben pedig formai zártsága, vonzó kerekded-sége miatt. A mű egy leleményes és szerencsés ötletnek köszönheti létét: Dmitrijevék lakást cserélnek, s közben kiderül, hogy maguk is kicserélődtek. Verbális alapja is van tehát a kisregénynek: a *csen* szó többszörös jelentése, amit igen ha-mar fölfog az olvasó, a néző, de könnyítésül és összefoglalásul azért el is hangzik a tanulság a lakásügy szenvedő alanyának, a nagybeteg Kszényija Fjodorovnáknak a szájából: „Mert te már cseréltél, Vitya, lebonyolítottad a cserét. . . Cserél-tél, és cserélsz most is naponta, így alakul ez a csere most már régen. Van ez így.. . Mit tehetünk, észrevétlenül kicserélőd-tél.”

A kisregénynek a címben is kifejezett főgondolata a mű tetszetőssége ellenére sem kelthet osztatlan lelkesedést a tárgyilagos olvasóban. Az ötlet „nagy”, de már-már primitív, sekélyes is ugyanakkor. Mi készíthette hát vajon Jurij Petrovics Ljubimovot arra, hogy - az író társaságában - elkészítse a színpadi változatot? Elsősorban talán az, hogy Trifonov választékos lírai eszközökkel árnyalt karakterfigurák seregét rajzolja meg a mai szovjet-orosz élet félmúltjából és jelenéből. Ha ezek az alakok kerülhetnek előtérbe - márpedig Ljubimov rendezésének döntő, a szó szoros értelmében veendő vonása éppen az, hogy a színpad előterébe állítja, kényszeríti hőseit: szinte a kézfogás vagy arculütés - mindenképp a szembenézés közelébe a publikumhoz -, ha a finom lélekrajz elfedheti az alapötlet durvább, elnagyoltabb voltát, akkor a *Csere* jelentékeny színpadi művé emelhető. Két sorsdöntő korprobléma fogalmazódik meg ugyanis benne: az *egzisztenciális* (az emberek általában nem a számukra megfelelő lakásban laknak) és az *etikai* (a - nemcsak lakás- szerzés közben, noha esetleg észre sem veszik, szétzúllik morális tartásuk).

játékszín

A fölismerés persze nem mondható merőben újnak, van bőven hazai lakásszerzési és -cserélési novellánk, regényünk, filmünk, rámánk, legközelebbi szomszédságban Trifonovéhoz Bereményi Géza *Légeközmétere*. A lakásgond, illetve a benne kifejeződő egzisztenciális és etikai problematika Európában egyelőre többfelé ismerős, így hát a szolnoki közönség akkor is rögtön a ráismerés és megértés örömeivel fogadta volna a darabot, ha nem aggattak volna ki a színházban - egyébként kedves és figyelmes ötlettel -- „helyi” utcatáblákat.

A színpadi lakásügyek természetesen attól lesznek izgalmasakká, hogy ki vesz, ki cserél. Trifonov drámájában egy Dmitrijev nevezetű, már „nem éppen fiatal” ember: az első nagy számvetések alkalmatos korába érkezett férfi. Felesége, gyereke van, szeretője volt, lakása kicsi. Anyja betegsége miatt, felesége tanácsára készülődik hosszasan, nehezen, míg elszánja magát a cserére. Indítéka tehát tisztességes - de mert egész emberi egyéniségében most, harminchét éves korában már semmiféle szilárd, egyértelmű, aktivizálható érték nincsen, szándéka sem lehet szilárd és egyértelmű. Nyerészkedés, rideg érzéketlenség, gyávaság, tisztességtelenségtől sem visszariadó karriervágy motiválja egyre inkább a számítását. Mindenesetre azért a szolnoki színház szép és gazdag anyagú - a mű szövegét is tartalmazó - műsorfüzetében közölt ismertetés szavai ellen meg kell védenünk szegény Dmitrijevet. Itt az anonim bíró „gazzetteket” elkövető „antifőhősnek” nevezi őt, „emberhalált is okozó bűneit” hánýja a szemére, „szörnyű bűnökkel teli életét” ecseteli, s azt is kijelenti, hogy Viktor „visszavonhatatlanul eladta lelkét az ördögnek”. A fogalmazás botlásaira csak azért érdemes szót vesztegetni, mert Trifonov éppen nem inkvizíciós kiátkozással fordul hőseihez. „Szörnyű bűnök” infernója helyett mindennapi vétekecskék gördülékeny gyakorlata az övék, a lelküket pedig - ha egyáltalán tudnak róla - az ördög helyett a lakásügynöknek adják el.

Csakhogy - mégis a műsorfüzet szóhasználatának volna igaza? - ez a lakásügynök olyan öltözékben és Czibulás Péter pompásan kidolgozott szerepformálásának, mozgásának köszönhetően olyan koreográfiával jelenik meg a színpadon, hogy sötét személyében azonnal az ördögre ismerünk: a nadrágszár alól alighanem kitűnik a pata. S ha az ügynök föltűnik, tüzet okád: „Eltvársak, itt sül-"

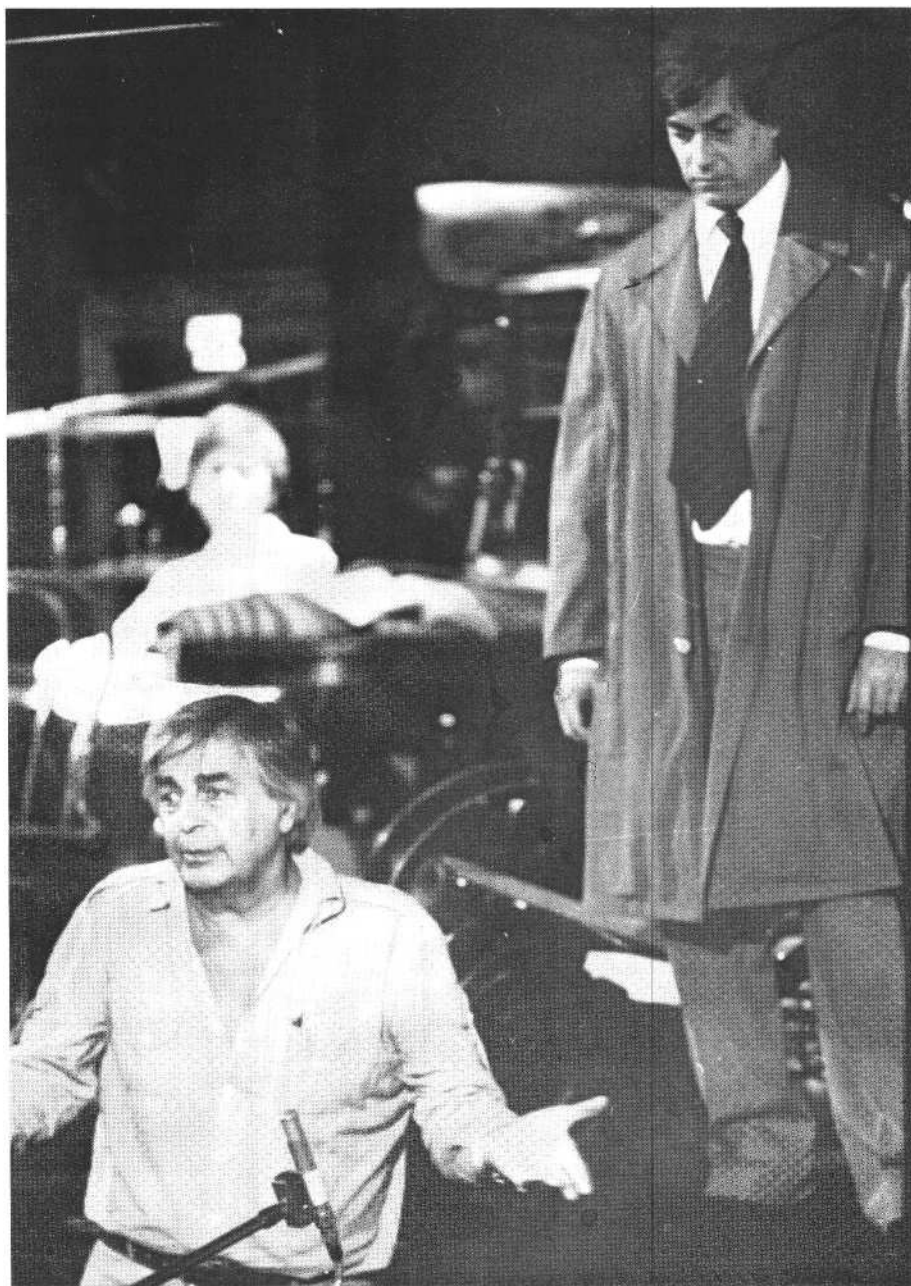
gós cserére van szükség!” „Egy hajszálon függ az életünk! Ellik ezt a helyzetet? Tizenhárom lakásról van szó! Ha a mama közben ne adj isten... Jézus atyám!... Akkor egy pillanat alatt ha-lomra dől az egész terv, pedig micsoda idegmunkát fektettem bele, míg ezt megszerkesztettem, megkonstruáltam, egy tizenhármassal cserét!” *Uramistent* emleget a továbbiakban is; teheti, hiszen maga is éppen világot teremt.

Ljubimov lakásügynökét persze olyan ördöggként kell elképzelnünk, aki ha fe-

nyezetve be is kígyózik minden lakásba az erkölcs meglazult nyílászáróin, nyájas agresszivitással lakás- és lélecserét ajánlva - nem olyan fenyegető figura, mint ahogy az eddigiek alapján hihetnénk. Legalább ennyire nevetséges és kisszerű. Meglehet, nincs is lakása.

Trifonov kisregényben megformált és Ljubimov színpadra kitalált lakásügynöke között különbség van. Az íróban jóval több a valamennyi hőse iránti megértés. Kritikája szigorúságában is elnéző; nem harag, inkább szomorúság jellemzi. A

Ljubimov a Csere szolnoki próbáján (mellette: Végyvári Tamás)





Jelenet a Csere előadásából (Basilides Barna, Végvári Tamás és Udvaros Dorottya)

rendező nem kívánja eltüntetni, fölszámolni szerzőtársának eltérő véleményét, a jellegzetes alapszíneket a színpadon is megtartja, de ítélete keményebb. A bejátszható tér mindenféle - David Borovszkij által most is *szolgáltatékész egyéni leleménnyel* tervezett és összehordott - bútorokkal eltorlaszolt elülső részén „tartja fogva” figuráit.

Trifonov és Ljubimov alkotói viszonya, valamint az eredeti mű és a belőle közösen készített adaptáció viszonya végig különös feszültséget ad az előadásnak. Az alkotótársakat - a művészet más-más területén tevékenykedő író és rendezőt - udvariatlan és értelmetlen is volna összehasonlítani: semmi jogalap nincs arra, hogy a világhírű Ljubimovot nagyobb művésznek kiáltjuk ki, mint az ugyancsak sokfelé ismert (és a *Csere* óta már újabb, jelentősebb alkotásokat publikáló) Trifonovot. Ám mégis az a helyzet, hogy ebben a drámában az író sorai - Elbert János igényes fordítói munkája ellenére - sokszor kellemetlenül kopognak, felszínesnek hatnak; s Ljubimov ezeket a hibákat ellenpontozással, apró ötletekkel, váratlan húzásokkal folytonosan feledteti. Feledteti? Nem pontos a szó. Nem eltüntet: más közegbe ugratva más minőségűekké teszi őket. A fogyasztékosságot erénnyé fordítja.

Szó esett már arról korábban, hogy Trifonov a kelletténél többet mondat ki hőseivel. Túlbeszélt darab a *Csere*. Ez részben abból is következik, hogy Dmitrijev saját sorsának narrátoraként idézi föl a múltat és az új eseményeket, s ami-kor vázol, előkészít egy-egy szituációt, gyakran kénytelen elmondani azt, ami esetleg már a következő pillanatban újra elhangzik. Ez a megoldás technikailag érdekes lehet néhány alkalommal, de ha sűrűn visszatér, akkor már az ismétlés

benyomását kelti. A színpadi változat verbalitása nyilván a szerzőtárs Ljubimov egyetértésével alakult ki, még ha a rendező - a kisregény és az adaptáció szövegének összehasonlítása szerint - nem is elsősorban a szövegformálás, a megfogalmazás kérdéseibe szölt bele erőteljesebben. Ljubimov - ha egyáltalán osztja a fentieket - valószínűleg egyáltalán nem érzékelte veszélyforrásként a túlbeszéltséget: a különféle *színpadi* gesztusok és effektusok, a kizárólagosan színházi hatáselemek ugyanis oly sűrűn követik egymást, hogy a nézőnek nemigen van módja arra, hogy előadás közben a szöveg esetleges hibáira kapja föl a fejét, vagy a verbalizmuson bosszankodjon. A néhol gyarlóbb szövegformálásért a színpadi megformálás kárpótol.

Mi mindent tud Ljubimov? A - részben a vendégművészek is járó - köteles tisztelet vagy féktelen rajongás helyett szinte leltárszerűen felsorolható, hogy *ebben az előadásban* mit tud.

Az egész produkció karakterét meghatározza a színpadi tér leszűkítése, furcsa, de teljességgel logikus fölhasználása. A nagyjából embermagasságú bútorok sávnyi helyet rekesztenek el: a szűk vagy öreg lakások tág teret nemigen ismerő lakói, az irodák zsúfolt íróasztalainál görnyedők itt szorongják végig saját történetüket. A látvány kialakítása ezúttal is olyan egyértelmű és erőteljes, ahogyan azt Ljubimov rendezéseiben megszoktuk. A díszlet tökéletesnek tetszik, s szinte azt az érzést kelti, hogy ez a darab már soha más díszletben nem is lesz eljátszható.

A játéktér leszűkítését a játéktér kitágítása ellensúlyozza. Mi zajlik a *színpad mögötti színpadon*, azaz a ki nem használt, s ezért hatalmasnak tűnő területen? - erre mindvégig kíváncsi a néző. Ha az

Ediszon Gyenyiszov szerzette és összeállította zene hangjaira időnként táncosok siklanak ide, mozgásukat csak részben, foltokban láthatjuk. Az előtér hangsúlyos, a tárgyak és a használat, a szó é a célirányos mozgás következtében egyértelmű világa mögött fölsejlik az a másik világ, az egyén életének sokszor bonyolult és titokzatos hátszaga, amely emlékekből, érzésekből, hangulatokból félálomokból tevődik össze. Az előtér és háttér - a színpad két része - között egy centrumba állított díszlettem: a televíziókészülék teremti meg időről időre kapcsolatot. Olykor föl villan a kéke fény, nagy műkorcsolya-bajnokság közvetítését halljuk (s mert ez szolnokiasított Csere-változat, természetesen Vitray Tamás a kommentátor). Képet nem lát néző, de teljesen egyértelmű, hogy m történik. A műkorcsolyaverseny egyesít a célért való kíméletlen, fáradságos küzdelmet - de ugyanakkor ez a zene és tánc harmonikus szépségű sportja is. noha hiba lenne egyetlen díszlettem jelentőségét eltúlozni, a televíziós készülék magának a televíziónak az intézményé is képviseli, azaz olyan vonásait, tulajdonságait, amelyek e darab esetében

fontosak lehetnek, így azt, hogy a televízió kollektívizál: egyszerre sokmillió embernek nyújtja ugyanazt a látványt, élményt. Ez a tény összhangban áll a dráma „korunk hőseit”, hőseit bemutatni kíván(szándékával - a Dmitrijevek milliónyian vannak. Nem elhanyagolható, hogy készülék erőteljes hangulati hatású szín pad fényforrás is.

Az „elveszett” nagy színpadkaréj időnként a nézőtér pótoltja: ott is zajlik a játék. Egy-egy szereplő - majdhogynem párbeszédet kezdeményezve - le-leruccan a nézők közé, akiknek társaságában kezdettől egy fenyőfa is „ül”, a nézőtér közepén. Ez a fa később árnyával, a karja közt tartott pettyes labdával „játszik” is Végző soron a színpadi tér három részre oszlik, s a két szélső közötti tengelyben játszódik a dráma, ez tart szoros kapcsolatot mindkét „szomszédjával”.

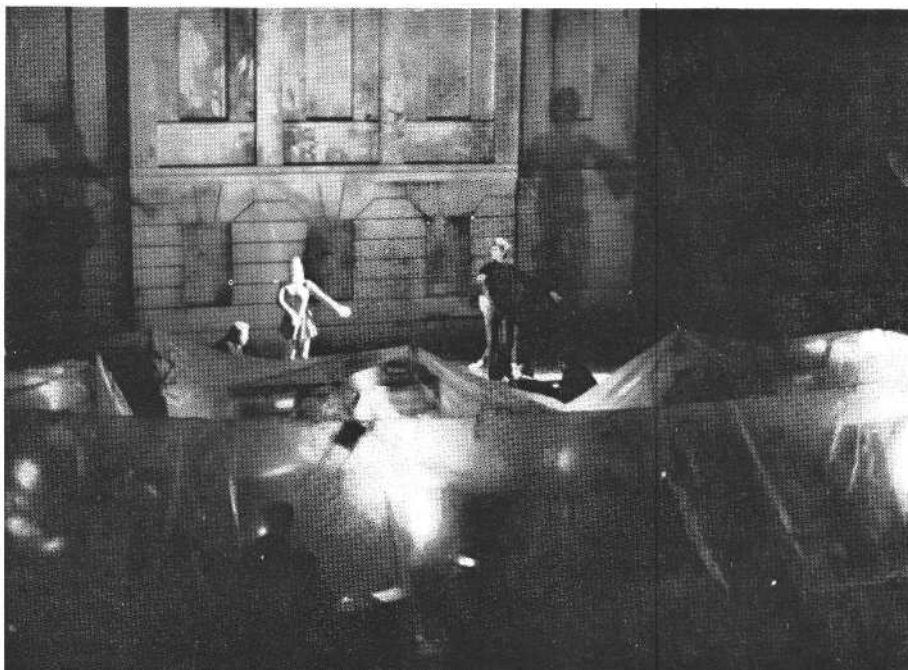
E bútorokkal zsúfolt színpadtengely nek is van tengelye - ha egy szál szárító kötéltre emlékeztető spárgát annak lehet nevezni. Ez a spárga pofonegyszerűen működik - „mesterségbeli tudását”, szerepjátszó bravúrait mégis tanítani kéne. A rivalda egyik szélétől a másikig lazán kifeszítve mindig azt teszi, amii kívánnak tőle. Ha Dmitrijev mondjuk trolira száll, elég egy kézmozdulat, máris van hol megkapaszkodnia. Ha

máskor csengettyű szólal valahol: ezzel a fogantyúval csendítették meg. Ha a tépelődő ember kitekint fölötte, a nyakba mélyedve kelt komor asszociációkat. Csipesszel fényképet lehet ráerősíteni : egy harminc éve halott ember lebeg az (ben).

Nemcsak ez az izgékony zűnőg hánem a rafinált rendszertelenségben főlhalmozott lomha tárgyak is folytonosan változnak, alakulnak a képzelet játéka szerint. Ahol ennyi az ötlet, ott természetesen becsúszik olyan is, amelyet kopottabbnak, elhasználtabbnak érzünk; de többnyire még ezeknek is megbocsátunk bumfordi kedvességükért, ironizált voltukért. Amikor elhangzik például az . mondat, miszerint „még egy nyulat is meg lehet tanítani dobolni , úgy következik rá rögtön a *bumm* !, ahogyan minden jobb amatőrszínházban vagy színvonalasabb rádiókabarében következne, Csakhogy Ljubimov az egyszeri poént komponált ötletsorozatba építi (egy-két másodperc az egész), ahol a többszöri bummnak már nem egyszerűen nevetető funkciója van.

Ljubimov a maga kedves lámpáit ezúttal sem engedi el: céltudatosan, változtatatosan, hangulatkeltőn világítja be a színpadot; azon pedig éppen úgy törhetjük a Fejünkét, mint a vígszínházi *Bűn és bűnbűdés* esetében, hogy ugyan milyen ritmusban gyulladnak ki bizonyos néző-éri fények, s mit kívánnak éppen hangsúlyozni?

A tárgyakkal kapcsolatos szigorú igényesség, a minden effektussal törődő széles körű figyelem általában záloga annak, hogy a rendező a színészeivel is törődni fog. A sokszereplős dráma szolnoki előadásában akár a legrovidebb mellékszerepecske is elegendőnek bizonyul arra, hogy teljes figurát - s mögéje sorsot, történelmet - teremtsen a színész. A szövegkönyvben csak betétnek tetsző „öreg forradalmárok a harcostárs temetésén”-mozzanat Elkán Erzsi és Czákó Jenő játékaival az egyik legkitűnőbb, leggazdagabb jelentésű epizód lett. Nem tudhattuk, mi lehetett, s mennyire részletes a rendező instrukció, de a groteszk megvalósítás sejteti az alap gondolatot: egy ember öreg, a mellette álló másik öregember pedig tudja, hogy ennek az adott esetben nem szabad látszania. Tehát vigyáz, ne látszódjék az öregségük. S ezért még szembeszökőbben és elszomorítóbban látszik mindkettejük öregsége meg a szavaiké is.



A Csere utolsó jelenete a szolnoki előadásban (MTI fotó - Ilovsky Béla felvételei)

A „közepesen kis” szerepek alakítói-nak nem túl hálás a feladata, valamennyiük játéka mégis elismerést érdemel. Győry Franciska rezzentelenségében, fegyelmeiben is sokat mond Dmitrijev volt szerelmének, Tányának életprogrammá lett fájdalomáról. Fonyó István jó megfigyelőkésztséggel és tiszteletet parancsoló célratöréssel ragad meg egy mozzanatot a játszott alakban: ő, Dmitrijev apja szerencsés volt, megölte a váratlan betegség harmincnégy éves korában, ezért a „cserének”: a gondolkodás-és erkölcs-cserének csak a véletlenszerűségét ismeri. Úgy alakult, hogy nem azzá lett, amivé lenni szeretett volna. Arról azonban, hogy az ember miként alakítja magát - önmagától is undorodva -- azzá, amivé - úgy hiszi - a család, a társadalom, a sors kényszeríti: arról fogalma sincs. Őt megkímélte a halála. ő fiú maradt majdnem-kiegyezett fia mellett, Pákozdy János, a nagypapa, egy természetibb, szabadabb, bölcsőbb magatartás képviselőjeként, sors- és gondolkodás-ellenpontként robot a színpadon, akkor is, ha ül. Koós Olga talán a kelleténél hamarabb sejtí és érezteti, hogy ő szerepe szerint halálos beteg, valamint a morális tanulságot neki kell majd kimondania. Szép, fáradt fájdalomra és szomorúságára a kétségbeesett öncsalás színeit erőteljesebben rámintázhatta volna.

Czibulás Péter főszereplővé lépteti elő a lakásügynököt. A „tizenhármast” csere bonyolítója teljesen kívül él azon a világon, ahol a cserék bonyolódnak, csak száguld a dolga után, mégis ráérez az emberek titkaira. Ellentmondásos figurájában megtestesül az egész darab szelleme. Gera Zoltán (Léna apja) ismét gyarapította eggyel kitűnő kamasz-öregember alakjainak számát. Czibulás mellett neki

sikerült leginkább a torz lelkű ember félelmetességét fölmutatnia, ugyanakkor a legnevetesegebb egyéniséget formálnia - csakis komoly eszközökkel.

A főszereplő házaspár, Léna és Vitya: Udvaros Dorottya és Végvári Tamás. Udvaros fiatalsága némi gondot jelent a szerepek összhangjában, de saját maga számára is: az önmagánál jó pár évvel idősebb asszonyt természetesen könnyűszerrel el tudná játszani, de a szerepen átütő emberi mentalitása, fiatalosan radikális gondolkodása tiltakozik a figura negatív tulajdonságai ellen. Lénája így túlérzékeny, alapvetően rokonszenves fiatal feleség, aki még csupán ígéri a majd néhány esztendő múlva férjénél energikusabb, gátlástalanabb embert. Végvári Tamás mindig üzött, mindig úton levő, tétova Dmitrijeve szép alakítás; a színész jól, zökkenőmentesen és hitelesen oldotta meg narratori és „játszó” énjé között a gyakori váltásokat. Eszközei különösen arra alkalmasak, hogy a folyton neki-buzduló, de gyorsan visszahulló és mindig mindenben gyáva ember szánalmasságát érzékeltesse.

Trifonov hősei lényegében befejezett emberek. Halottak; vesztett szerelmet siratók; lakást cserélők. Önmagukat már végképp elcserélték. Néhány évtizedet még élni fognak. Akkor végre lecseréli-e őket a történelem?

A sokszoros -• tizenhármast - cserében persze az a legszerencsesebb, amelyet a másik szolnoki műsorfüzet - ilyen is van küllemében hangsúlyoz: Ljubimov alkalmi színházcsereje. Cseréljen csak minél gyakrabban. Hadd tudjuk meg egészen pontosan, mikor és miért világít a szemünkbe Jurij Petrovics.

RAJK ANDRÁS

„Színházzá tett szobák”

Gondolatok néhány szcenikai kiállítás kapcsán

A Nemzetek Színháza 1979-es, hamburgi eseménysorával napilapokban, hetilapokban, szakmai orgánumban egyaránt elég sokféle módon találkozhattak a magyar olvasók, színház iránt érdeklődők. Örömdetesen sokan vehettünk részt ezen a világfesztiválon. Utólag még enyhe vitára is sor került: egyes szín-házi emberek úgy találták, hogy semmi említést és figyelmet érdemlővel nem lehetett találkozni. Mások - köztük e sorok írója - másként vélekedtek, káros-nak minősítve ezt az álláspontot.

Igaz, szép számmal akadt részben vagy egészében formális megnyilvánulás és tüntető látványossággal ürességet takaró megoldás. Ilyen nagy műsorban ez aligha kerülhető el. Ezek láttán azonban elhamarkodott dolog lefitymálni az egész eseménysorozatot, amelyen három föld-rész sok elsőrendű művészenek és együttesének (valamint természetesen jó néhány jelentéktelen, perifériális elemének és társulatának) száznál több, más-más műfajú előadása volt látható. Elhamarkodott és gögös az ilyen véleményformálás. Az ab ovo tekintélyek iránti legkisebb ab ovo tisztelet nélkül is (hiszen nem egyedül róluk van szó) úgy gyanítom, hogy ahol - csak tallózva és ábécében - a többi között az indiai B. V. Achar, a szardíniai-norvég Eugenio Barba, a francia Didier Flamand és Marcel Marceau, az olasz Dario Fo, az angol Lindsay Kemp és Pip Simmons, a New York-i Marketa Kimbrell, a szovjet Tovsztonogov, a német Zadek sereglik össze egy kis nemzetközi színházszasdira, ott leegyszerűsítő és kényelmes dolog magyar szemmel semmit nem látni. Legalább olyan elfogultság, mint az ellenszenves ájúlkozás és a sznob önlebecsülés. És fentebb még csak rendezőkről szoltam.

Úgy gondolom, hogy a tapasztalatokból egy rész a gyors beszámoló után parlagon maradt. Érdemleges taglalás járna egyebek között Samuel Beckett két teljes értékű töredékének (itt volt az eredeti bemutatójuk) Walter D. Asmus rendezésében, a hamburgi Thalia Szín-ház művészeinek előadásában, vagy a

„Gulliver visszatérése” névvel szereplő francia társulatnak, amely a ragyogóan tehetséges Didier Flamand vezetésével a Nemzetek Színháza előadássorozatának kimagasló élményét adta egy cirkusz-sátorban, a huszadik századot döbbenetes drámai erővel és ellenállhatatlan humorral kifejező jelenetsorával.

Minderről és jó néhány egyéb tapasztalatról eddig nem esett szó nálunk. És még valamiről, ami megítélésem szerint az eseménysornak kevésbé exponált, de egyik legizgalmasabb mozzanata. A *szcenikára* gondolok - általában és kiemelten. Úgy értem: a különféle előadásokon sok érdekes, szellemes, tartalmasan hasznosítható színpadi, technikai és világítási hatással találkoztunk. És találkozhattunk mindezzel külön kiállításokon is. Szokatlan, kivételesen érdekes kiállításokon.

Színház a kirakatban

A Nemzetek Színháza hamburgi rendezői messzemenő elismerést érdemel-nek szcenikai kiállításainak már az ideájáért is, továbbá az eredményes küzdelemért, amelyet a legrepresentatívabb kiállítóhelyiségek megszerzéséért folytattak - és végül magáért a megvalósításért. Gazdag kiállításokat láttam már a Nemzetek Színháza korábbi emlékeztető éveiben is - hatásában hasonlókat, ilyen színházszerűeket még nem. Kettőről rövidebben szólok, egy harmadikra erős figyelmet szeretnék terelni, lévén a szcenikai művészet kezelése nálunk - elemzésben, kritikában, másféle publikációban egyaránt - meglehetősen mostoha.

A német nézők által egykor „Subi”-nak becézett Heinz Schubert, a volt Brecht-színész kiállítását a Schauspielhaus előterében rendezték meg, *Színház a kirakatban* címmel. A színészből lett fotóművész két éve kelt feltűnést otthon és külföldön. Saját szavai szerint észreveszi „az élet színházszerűségét egy életelen világban”. Lankadatlanul járja a földrészek nagyvárosait, és főként a kirakatok, kirakatbábuk világát fedezi fel drámai színtér gyanánt. A bábművészet-hez egyben-másban hasonlóan mintegy élőlényként fogja fel a kirakatok bábuit, babáit, „plasztikembereit”, és kis drámák-ként, fájdalommal, gúnnal, a brechti gondolat- és módszervilágban gyökerező látásmóddal ábrázolja az „életüket”. Sajátos, vitathatatlanul művészi jellegű látásmód ez - persze elsőrendű színészi, rendezői, szcenikusi megfigyelőkészség szükséges képeinek létrehozásához.

Holger és Veruska „oxidációi”

Rendkívül érdekes, szcenikai hatásokkal rokon hatású kiállítás volt látható „Oxydation” címmel a Museum für Kunst und Gewerbe (Szépművészeti és Iparművészeti Múzeum) központi épületében. A két kiállító: Holger Trülzsch és Vera von Lehnndorff.

Trülzsch képzőművész, aki évekig vizuális és auditív hatások kölcsönösségével, összefüggéseivel kísérletezett (lemezei is jelentek meg, filmzenét is írt). Nemzetközileg ismertté Lehnndorff-fal közös és éppenséggel csak közösen létrehozható, sajátos munkájuk tette - egyszerre mindkettőjüket.

Vera von Lehnndorffot már néhány évvel ezelőtt megismerte a világ - színésznőként. Eredetileg ő is képzőművész - színészetet már képzett művész-ként tanult, Lee Strassberg híres amerikai színésztúdiójában. Vera von Lehnndorff azonos a „Veruska” beceneven is-mertté vált modellel, később filmszínésznővel, akit a magyar közönség Antonioni *Nagyítás* című filmjének egyik szerepében látott. Egy sor más filmszereppel párhuzamosan jó fotóművészek sokaságával működött együtt, amíg végül, 1970-ben, megkezdtek a közös munkát Trülzschsel.

Veruska egyszerre „tárgya”, témája, hatóeleme a kiállított képeknek és gipsz-negatívoknak. A több darabjában frappáns anyag egyféle, aligha ismételtető drámai-képzőművészeti nyelven, embernek és tárgyi, természeti környezetének örök egymásra utaltságáról be-szél. Még mindig magyarázatra szorul, mit értek a „tárgya” kifejezésen.

A lényeg, amely egy közös munkálkodásukat rögzítő filmen is megfogalmazódott: „Veruska” testével - festőművészi eszközök segítségével - beleolvad a környezetébe, amely hol egy öreg garázs rozsdás bejárati kapuja (a rozsdá gyakori téma, innen az oxidációra utaló cím), hol egy virágos rét vagy tenger part, évmilliók alatt simára csiszolódott gömbforma kövekkel. Éppen ez az utóbbi az egyik legszenzációsabb munkájuk - lenyűgöző, drámai hatású felismerés, amikor rádöbbenünk, hogy a: együtt létrehozott képen ember fekszik a természet kövei között. A kettő nyugodt egységbe olvadása filozofikus magasságba emel, amolyan „kőből voltunk kővé leszünk” hangulatot áraszt, a magyar szemlélőnek talán Madáchot juttatja eszébe leghamarabb.

Itt maga a látogató a színész

Karl-Ernst Hermann és Eric Wonder szcenikai kiállítását a Kunstverein kulturális értelemben előkelő épületének, a Kunsthallénak egy különálló részében majd az év további hónapjai folyamán (Kölnben és Frankfurtban) rendezték meg. Ebben az épületben egyébként jókora színházterem is van: a „tik” - itt volt a többi között a karnataki hindu színház, a nápolyi olasz népzenei szín-láz, az M7 Catalonia (Barcelona) előadása, a két Beckett-mű bemutatója.

A meglehetősen előzmény nélküli látnivalók, pontosabban élményforrások jellegének megvilágítására kölcsönveszek egy mondatot egyik értékelőjüktől: „... szokatlan kiállítás, amelyen a német nyelvterület legjelentősebb színpadművészei közül kettő most az egyszer nem darabot, rendezőket, színészeket szolgáló színpadképeket mutat, hanem olyan sajátosan eltervezett helyiségeket, ahol

látogató maga a színész...”

Igy igaz. A főként látványra, részben zenei hangokra és zörejekre épülő művészi konstrukciók révén kiváltott élmény kiben-kiben egyénileg játszódik e, minden bizonnyal élettapasztalataitól, korábbi élményeitől függően - mindenestre nagyon észlelhetően, intenzív módon. Ritkán voltam még kiállításon, Ihol hasonlót tapasztaltam volna: a látó²atókra tett hatás sokkal inkább drámai (zenedramai és zenei), mint képzőművészeti - bár természetesen a kettő merev elválasztása korlátozottság. Ha egy „hokedli” és egy műjéghasábból csöpögő víz, megfelelő környezetbe ágyazva - mint itt -- művészi hatás kiváltására válik alkalmassá, igazán felesleges latolgatni, hogy vajon az összetett hatásból melyik műfajra mennyi tartozik.

Mielőtt megkísérelném tetten érni ezt a hatást-röviden az alkotókról. Érdekes: két teljesen elütő jellegű, egy lágy (Wonder) és egy kemény (Hermann) stílusú szcenikusról van szó, akinek az átfogó törekvéseben mégis sok a közös. Karl] Ernst Hermann negyvenhárom éves, eredetileg iparművész. Kilenc éve főként a Schaubühne am Halleschen Ufer néven ismert nyugat-berlini színháznál dolgozik. Elsősorban Peter Steinnel közös munkái tették ismertté (*Peer Gynt*, *Homburg hercege*, *Nyaralók*, *Ahogy tetszik*). Befolyása az egész mai német szcenikára jelentős. Hermann legutóbb a hamburgi színház részére alkotott újszerű színpadképet Csajkovszkij operájához, az *Anyeginhez* (Adolf Dresen rendezése).



Theo Otto színpadképe a *Faust* első részéhez

A Nemzetek *Színháza* sorozatában Thomas Brasch *Rotter* című darabjához készített színpadát lehetett látni, a Württembergi Városi Színház (Stuttgart) előadásában.

Eric Wonder harmincöt éves, osztrák, közvetlen szomszédságunkból, Burgenlandból indult, Grazban tanult. Nyolc éve a frankfurti Schauspielhaus színpadtervezője. Ott és egyebütt működött együtt a többi között Jürgen Flimm (*Danton halála*), Dieter Giesing (*Arturo Ui*), Peter Löscher (*Vízkereszt*), Christof Nel (*Antigoné*) rendezőkkel. Düsseldorf-i Heilbronni Katika-színpada (rendező: Ludwig Schaaf) nagy érdeklődést keltett.

A két rendező természetesen színpadi munkában is alkalmazza azokat a tárgyi, világítási eszközökre épülő, újszerű szcenikai felfogást tükröző megoldásokat, amelyek révén létrehozták ezt a kiállítást. Pályájuk folyamán mindketten évekig asszisztensei voltak Wilfried Minksnek, a színpadművészet és ^{diszlettervezés} egyik nagy megújítójának.

Mi az, hogy színpadkép?

Mármost egyet és mást magáról a kiállításról. Bármennyire meglepő, ez a főként vizualitásra épülő anyag vizuálisan, ábrák, fekete-fehér fényképek segítségével semmiképpen nem adható vissza, sőt. meg sem közelíthető. És nem

azért, mert a „színházzá tett szobák”-hoz (az „Inszenierte Räume” cím, az alkotói szándék és az anyag ismeretében, szabadon, de viszonylag a leghűbben így fordítható), mint említettem, bizonyos zenei és zajjellegű hangok is szervesen hozzátartoznak. Nem is csak azért, mert itt-ott a színek jelenléte meghatározó, és a szobák egy részének homályos megvilágítása vagy éppen sötétje nélkülözhetetlen, erősebb megvilágításuk a lényeg tönkretételével volna egyenlő. Ennél nyomósabb ok, az említett összetevők komplex hatása nélkül egyaránt semmitmondóak a kiállítás egyszerű részletei és bonyolult egésze. Elsősorban éppen ezzel bizonyítja a drámai - ezen belül a szcenikai - hatások összetettségét, „másmilyenségét”, eltérését, mind a képzőművészeti, mind a zenei, mind az irodalmi hatástól; éppen ezzel igazolja a szcenika új felfogásának a létjogosultságát, jelentőségét a korszerű színházban. Méghozzá kivételes jelentőségét, legalábbis ha egyetértünk azzal, hogy a naturalista festett vászon-szobák helyét egy sokkal magasabb igénynek kell elfoglalnia a színházlátó²atók tudatában. Szellemesen és érzékeltesen fejeződött ki ez a gondolat a kiállítás megnyitójában: „A látottak alapján feltehetően sokan végképp nem fogják tudni, mit értünk a színpadkép fogalmán. És ugyanebben a pillanatban



Erich Wonder színpadképe a düsseldorfi színház Heilbronni Katica-előadásához

ellentmondásos és reménytelen gyakorlat (a kritikusnak mégis örök, kikerülhetetlen feladata). Igazából fel nem idézhető írásban a hatás a párnázott ajtók között, ahol tükrökből mindig csak önmagaddal nézhetsz szembe. Rokon (kissé az egész kiállítás) azzal, amit Franz Kafka szövegben, szöveggel idéz fel Egy fekete szobában fehér embersziluett: mintha itt valaha, valaki élt volna Talán az az időközben felnőtte vált férfi akinek a gyermeki, ügyetlen hegedű cincogását halljuk a szomszéd szobából

És vajon ki tette a csorba székre ebben a kiábrándító környezetben Heine halhatatlanul szép töredékét a napkelte napnyugta gunyoros-fájdalmasan meg fogalmazott perpetuum-mobiléjéről:

„Das Fräulein stand am Meere Und seufzte lang und bang Es rührte sie so sehre
Der Sonnenuntergang

Mein Fräulein! Sein Sie munter,
Das ist ein alter Stück, - Hier vorne geht sie unter
Und kehrt von hinten zurück."

A kisasszony állt a parton
búbánattal tele
szívét a rózsá alkony
látványa nyűgözte le

Kisasszony, az ócska viccre
kár igazán a könny:
lemegy a nap emitt, de
ott hátul visszajön.

(Lator László fordítása)

Csak nem az az asszony dobta le hirtelen a verset, kényszerült abbahagyni merengését a naptalan szobában, aki nek - alighanem valami rémséges ok miatt - menekülnie kellett? Lebegő szoknyája végét foglyul ejtette a rácsapódó ajtó. Mi, nézők, csak a rabságba került szoknya szélét látjuk - és egy elhagyott cipőt.

Piszkospiros vízáramlással szemköz az egyik „szobában” (ez már inkább terem), az előtérben a huszadik század szerencsétlen fia, feltartott kezek kel. Megadta magát feltartóztathatatlansorsának. Mint oly sok milliónyian hasonló sorsúak. Egyikük a szomszéd szoba lakója lehetett, amely ugyancsak a lakonikus színpad eszköze kis remeke A kicsiny ablak világítóudvarra néz, onnan kóróvá aszott leander néz vissza

éreznek rá, hogy voltaképpen mit is értünk rajta".

A színpadkép - ezen a fokon, ezzel a képzelőerővel, ráérzőképességgel, eszmetársító indítékkal, érzelmet és gondolkodást provokáló szándékkal - nem választható el a rendezéstől: a dráma előadásának meghatározó része. Ilyen szélsőségekben, mondhatni „sűrítményben”, mint ez a kiállítás: maga is rendezés és drámaalkotás, lényegében néma eszközökkel (a „lényegében” megszorítás csak az említett szerény hanghatások miatt szükséges). A kiállítás szobái, mozzanatai: kis drámák, dramolettek. Egyik-másik önmagában, megint másik az őt előző vagy követő „jelenettel” laza összefüggésben. Meglehet, hogy ezt az összefüggést csak a fogékony látogató érzékeli, fantáziálja - de nem alapkövetelménye-e a színháznak a befogadói fantázia? Ez a kitűnő szcenikai kiállítás éppen erre apellál. A „színházzá tett szobák” a nézőkben intenzív emlékképek sorát indítják meg, gondolkodóba ejtik a látogatót, szorongásos vagy meghatott állapotba juttatják, megtörtént vagy talán-megtörtént kis drámák majdnem-tanúivá teszik. Az utóbbi kifejezést úgy értem, hogy az adott szobák - rendkívül szükséztől)

művészi hozzáértéssel alkalmazott - hatóelemei mintha egy éppen most történt esemény nyomait jelenítenék meg. Szándékkal használok feltételes módot és fogalmazok bizonytalanul - a kiállítás legfőbb szenzációja ugyanis éppen a szabad képzetársítás okvetlen kiváltása, a hangulat parancsoló befolyása.

Das Fräulein stand am Meere ..

Rögtön az indulásnál sötét kis mozi, a vetített sugár derengő megvilágításában. Üvegfalán át látjuk, hogy az üvegen pattakzik le a víz, mint vigasztalan esőben - egy óriás ablaktörő tisztítja. Az embernek az a benyomása, hogy egyedül ül egy autóban, onnan nézi ezt a képet, a sötét nézőtérén árválkodó egyetlen embert. Fanyar angol szóval amolyan, „blue” (kék) az egész - magyarul le-verő. Történet nincs (a vetített film „bunyóján” kívül), csak hangulat. Ez utóbbi ellenben bravúrosan megteremti, rögtön előjáróban igazolja az egész kiállítás sehol le nem írt tételét: a színház, a szcenika önmagában, szöveg nélkül is képes művészi, drámai hatás kiváltására.

Színházi, képzőművészeti, zenei hatások szöveggé transzponálása mindenkor

A párkányon nyitott borotva. Borotválkoztak ezzel ?!

Nem folytatom a pontos érzékeltetés kilátástalan küzdelmét - mondanivalóm szolgálatát talán így is elláthatja. Tisztelegni kívánok a scenikusok - tehetséggel, képzőművészeti, színházi és költői adottságokkal szerencsés arányban megáldott scenikusok - előtt, akik a korszerű színházművészet elsődrendű alkotói, és akikről méltatlanul kevés szó esik. Annyi bizonyos: a Nemzetek Színháza 1979-es eseménysorának egyik legmaradandóbb élményét -- néhány hagyományos és néhány újat kereső, találó és teremtő színház és színházi kiállítás mellett - egy múzeum tucatnyi „szcenírozott szobája” adta.

Mezítlábás bábumanóken":
Heinz Schubert fotókiállításából



CSÍK ISTVÁN

PQ '79

avagy:
hogyan állunk
a „színházi design”-nal?

Prágában négyévenként rendezik meg a színházi tervezők munkásságának nagyszabású bemutatóját. E nemzetközi kiállítás jelentősége, súlya szinte állandóan nő: ebben az esztendőben már több mint harminc ország művészei mutatkoztak be vázlaikkal, terveikkel,

makettek-maszkokkal, kész jelmezekkel. Az összegyűjtött anyag - annak ellenére, hogy a csehszlovák tervezők kiállításának külön, a város másik részében levő Wallenstein-palota barokk épületében biztosítottak helyet - megtöltötte a prágai Fucik Park hatalmas brüsszeli pavilonját. A főiskolai hallgatók, a kiállító országokban tanuló díszlet- és jelmeztervező növendékek tervei már a park kisebb pavilonjaiba szorultak.

Az események

Az 1979-es Quadriennálé, lévén ez az esztendő nemzetközi gyermekév, ki-emelt helyet biztosított a bábszínházak, a bábszínházi tervezők anyagának. A rendező bizottság eleve azt kérte a nemzeti kiállítások összeállítóitól, hogy a bemutatásra kerülő anyagban az ilyen tervek játsszanak meghatározó szerepet. A Quadriennálé keretei között, de azon belül külön kiállításként kapott helyet a színházépítés eredményeinek bemutatása: tervek, fotók, makettek dokumentálták az építőművészek erőfeszítéseit a színházművészet szolgálatában.

A Quadriennálé szabályzata, amely a bemutatathatóság feltételül köti ki, hogy a terv megvalósult vagy megvalósuló előadás konkrét terve legyen, lehetővé tette, hogy a kiállítás látogatói ne csak a színházi tervezés jelenlegi helyzetéről, hanem korunk színházának különféle törekvéseiről is többé-kevésbé átfogó képet kapjanak.

A kiállítás anyagából a nemzetközi zsüri az angol nemzeti kiállításnak ítélte a nagydíjat; ezzel - amint azt az indoklás külön hangsúlyozza -- nemcsak a bemutatott anyag magas művészi színvonalát, hanem a rendezést is jutalmazta.

Aranyéremmel jutalmazták Horst Sagert (NDK) bemutatott munkáit, Teimuraz Niuma szovjet művész jelmez-

terveit, a lengyel bábművészet bemutatóját, Belgium építészeti kiállítását és - a csehszlovák nemzeti kiállítás anyagából - Margita Polonyova jelmezterveit. Ezüstérmet kapott Eduard Kocsergin szovjet, Paul van den Berg holland díszlettervező, az NSZK építészeti kiállítása és nemzeti kiállítása merész és új formanyelvéért; a csehszlovák nemzeti kiállításon Vladimir Suchánek és Jan Vančura díszlettervezők, valamint Stanislava Vanciková jelmeztervező. A magyar színházi tervezés nagy sikere, kiemelkedő eredménye, hogy Koós Iván munkásságát is ezüstéremmel jutalmazta a zsüri.

Koós Iván kitüntetése nemcsak azért örvendetes esemény, mert a magyar színművészet egyik, határainkon túl is jól ismert együttese, az Állami Báb-színház kiemelkedő tehetségű művésze kapta meg a nemzetközi elismerést; ez az ezüstérem hagyományokat folytat, hiszen négy évvel ezelőtt Schäffer Judit kiállított munkái kapták meg ugyanezt a díjat.

Kétségek

A színházi tervezés nem kiállítási mű-faj. A tervek, rajzok képzőművészeti kvalitása csalóka dolog; már közhely-nek számít az a megállapítás, hogy a grafikailag vagy festőileg mutatós, mívesen elkészített tervek alapján gyakorta igencsak problematikus díszletek készülnek. Azt is sokszor elmondták, le-írták már, hogy néha semmitmondónak látszó tervek, ügyetlennek ható vázlatok nyomán nagyszerű színpadi terek születnek. A tervező munkája, tehetsége nem a tervek kidolgozásában, ha-nem az előadásban teljesedik ki: jó díszlet csak a jó előadás díszlete lehet.

A látogató eleve kétségekkel lépi át minden díszlet-jelmezkiállítás kapuját. Alapvető kérdések nyugtalanítják: hogyan lehet a térben és időben egyaránt élő színházi formákat a kiállítóterem falai között „megfagyasztani”? Hogyan lehet hiteles képet kapni a díszletekről, ha kikapcsoljuk őket az előadás egészének folyamatából, hogyan értékelhetjük a jelmezeket, ha nem látjuk, milyen összhangban vannak a háttérrel, a világitással, a többi ruhával és nem utolsósorban viselőjük színészi egyéniségével? Túlságosan is sok a bizonytalansági tényező...

E kétségek azonban nemcsak a közönséget gyötrik. Alighanem a kiállítók, rendezők is sokat medítnak fölöttük;

a legtöbb nemzeti kiállítás felépítését, szerkezetét úgy is felfoghatjuk, mint az efféle kétségekre adott különböző válaszokat.

Ki így, ki úgy próbál túllépni a képzőművészeti, a pusztán képzőművészeti eszközökön, hogy megidézhesse a színház szellemét a tárlatra is. Mások viszont, éppen ellenkezőleg arra törekedtek, hogy a tervek, makettek, jelmezek vagy maszkok sajátosan megkomponált együtteséből valamiféle új műtárgy, afféle „object” szülessen, ami akár önmagában is megállja a helyét.

Törekvések

A rendkívül széles skálán mozgó elképzelések egyik pólusát azok a megoldások képezték, amelyekben - például a francia vagy az olasz kiállításon - a pedáns és precíz - nagyrészt műszaki - dokumentációt csak néhol élénkítette egy-két tárgy vagy fotó, hogy a konkrét színházi gyakorlathoz kösse a terveket. A másik végletet alighanem az NSZK színházainak bemutatkozása jelentette: merész elképzeléseik, amelyek a színházi élmény felidézésének érdekében mindent mozgósítottak, Gordon Craig díszletszínházának tapasztalataitól kezdve, a concept-art eredményeinek hasznosításán túl, a panoptikumok és mutatványosbódék hatáskeresőjeinek felhasználásáig, alighanem a legizgalmasabb, legmulattatóbb és legérdekesebb termeket hozták létre. Mégis, kétlem, hogy ez az út - a színházi tervezés bemutatására - járható lenne.

Óriási eltéréseket tapasztalhattunk az egyes kiállítások rendező elve tekintetében nemcsak a „hogyan”, de a „miből”, mennyit kérdésében is. A legtisztább, legáttekinthetőbb kiállítás vitathatatlanul az angol bemutató volt. Keveset állítottak ki, nem nyúltak különleges megoldásokhoz, mégis rendkívül szuggesztíven idézték meg az előadások, a dokumentált színházi produkciók hangulatát. A kitűnő előadásokat sejtető remek tervek puritán nagyvonalúsággal megrendezett bemutatója méltán nyerte el a nagydíjat - szinte vetélytársa sem volt.

A másik végletet alighanem a román kollektív jelentette. Az egyébként igen sok figyelemreméltó, sőt kitűnő munkát felvonultató anyag oly sokat markolt, oly sok tervezőt kívánt bemutatni, és annyi tervet, makettet, fotót zsúfolt össze a kiállítási területen, hogy a néző már abba belefáradt, hogy bepil-

lantott a terembe. A legjobb művészi elképzelések is jellegtelenné váltak ebben az áttekinthetetlen kavalkádban. Egészen más hatást ért el az NDK kiállítása: bár itt is óriási mennyiségű anyag zsúfolódott össze, a rendezés képes volt áttekinthető rendszert teremteni.

Más-más megközelítési lehetőséget reprezentált az évezredes hagyományokat és a legújabb európai hatásokat ötvöző japán, a kellemes meglepetést jelentő kanadai, az impozáns bábbemutató mellett rendkívül érdekes színházi terveket is felvonultató lengyel kiállítás. A belga művészek munkáit első-sorban a kitűnően megszerkesztett látvány egésze emelte ki. Külön kell szólni a Szovjetunió stílusán is sokrétű, rendkívül kvalitásos anyagáról; ez a kiállítás, az utolsó teremben mintegy lezárta a díszlet- és jelmezbemutatót, és átvezetett az építészeti területére. Ez a lezárás méltó volt a kiállítás egészéhez; csak azt sajnálhatjuk, hogy az aranyéremmel kitüntetett Teimuraz Niuma nagyszerű ruha-tervei mellett nem szerepeltek a kész jelmezek.

Tanulságok

A kiállítás tanulságait nehéz lenne mind sorra venni, de két megszívlelendő tanulságról beszélni kell. Az egyik általános, és a tervezői munka egészére vonatkozik. A Quadriennálé anyaga ugyanis mindenekelőtt arról győz meg, hogy egyre kevésbé lehet külön díszlettervezésről, jelmelettervezésről avagy színpadi térformálásról beszélni. A tervezői munka a részfeladatok megoldása helyett az átfogó megoldások felé tolódik. A tervező nem csupán teret alkot, vagy képzőművészeti eszközök segítségével teremt atmoszférát, hangulatot; művészete integrálódik a színházteremtő munka egészében, mondhatjuk úgy is: formát ad az előadásnak.

A korszerű színháznak ez a fejlődése, feltehetőleg, előbb vagy utóbb átforgalmazza a tervezés gyakorlatát is: a tervezők funkciója körülbelül annyival lesz jelentősebb, amennyivel a „design” jelenlegi szóhasználatunkban többet jelent magyar megfelelőjénél.

Alighanem ennek a fejlődésnek az előfutárai azok az általánosítható jelenségek, amelyek szinte mindenütt tetten érhetők. A bemutatott tervek túlnyomó többségében az egyszerű megoldások mögött rafinált fogások húzódnak meg; az anyagok önmaguk jelentőségén túl

mutató, sajátos jelentések hordozóivá válnak; az előadásokban hangsúlyozottan vannak jelen a tárgyak, a játékos é nem játékos kellékek; a produkciók materiális, tárgyi világa is a mozgásban, fény és a zene együtthatásában él igazán. Ebből a szempontból teljesen mindegy, hogy Horst Sagert minden tárgyat átlényegítő varázslatát, Teimuraz Niuma groteszken vaskos, mégis lebegő jelmez látomásait vagy Margita Polonyova finom, megértően keserű nosztalgiákból szőtt terveit vizsgáljuk: valamennyi elképzelésben jelen van, a megtervezendő mű és a tervező művész stílusától függetlenül, a korszerű színház meg követelte komplexitását. Színházi életünk nek, amelyben még mindig erősen élnek a verbális, irodalmi színház, és ami ezzel együtt jár, a színjátékkal csak együtt levő, de nem együtt élő látvány hagyományai, a Quadriennálén látottak sok hasznos tapasztalatot nyújthatnak...

A másik tanulság, amelyről beszélni kell, a kiállítások felépítésével kapcsolatos. Önmagában ugyanis a legjobb terv is elsikkad; hatását csak a megfelelő közegben képes kifejteni. Egy-egy ország kiállítási anyaga csak úgy hívhatja fel magára a figyelmet, ha ezt tudomásul veszi: nem törekszik teljességre, am az alkotók és műveik felvonultatását illeti, de annál teljesebben igyekszik körüljárni azt a keveset, amit bemutat. Ebből a szempontból nem lehet eléggé túlbecsülni a tervekkel együtt bemutatott makettek avagy kész ruhák és a: előadás teljes látványát, a tárgyi világ nak az előadás folyamán betöltött funkcióját dokumentáló fotók jelentőségét. A norvég kiállítás, például, szűkös terjedelme és előnytelen elhelyezése ellenén azért tudott hatni, azért vonzotta a

látogatókat, mert egy bábművész és egy színpadi tervező munkásságára koncentrált, az utóbbi esetben pedig kifejezetten egy jelentős előadásra. A holland anyag is azért emelkedett az átlag fölé mert a jól felépített bemutató egy-egy előadás. tervét és makettjét a megvalósult színházi produkció fényképevé együtt, szerencsés szimbiózisban mutatta be.

Kritika

Ha az elmondottak alapján vesszük szemügyre a magyar kiállítás anyagát, nehéz szívvel kell megállapítani, hogy a jelentős siker, Koós Iván ezüstérme ellenére, bemutatkozásunk sok szempontból nem mondható szerencsésnek. A

hely, ahol a magyar művészek alkotásai a közönség elé kerültek, az egész pavilon kiállításra talán legkevésbé alkalmas szeglete; magasságában, légterében is behatárolt, nehezen beépíthető, és a rálátást, plaszticitást sem lehet biztosítani. Ezen a helyen rendkívül nehéz volt az anyag installálása; az objektív gondokat súlyosbította néhány rendezői tévedés. Például az, hogy Székely László *Romeo és Júlia*-díszletmakettje elszakadt a díszlet működését értékelhető - egyéb-ként is kicsiny, alig észrevehető fotók tablójától, szinte csak asztalosipari „remekké” degradálta a szellemes elképzelésekre épülő, funkcionálisan kitűnő díszletet.

Valóban hatni, „lejönni a falról” csak azok az alkotások tudtak, amelyeket a lehetőségekhez képest bőségesen, a legkülönbözőbb eszközökkel dokumentált a kiállítás: Koós Iván tervekkel, makettal és kész bábokkal-díszletekkel is jelenlévő munkája, *A katona története*, és Schäffer Judit ugyancsak sokoldalúan bemutatott *Lear* király-jelmezei. Érdeemes megjegyezni, hogy a *Lear*-jelmezek azért ugrottak ki a kiállítás anyagából, mert mellettük ott voltak a díszletek tervei és a díszlet-jelmez összehatást dokumentáló fotók. Schäffer egyéb - ki-tűnő - munkái ugyanúgy elsikkadtak, mint azok a tervek, amelyek önmagukban reprezentáltak egy-egy egész elő-adást. Kár, hogy például a *Csongor és Tünde* ruhatervei nem kerültek az előadás szintén jelen levő, Csányi Árpád tervezte díszletének terve-makettje közelébe; alighanem más lett volna a hatás...

Önkritika

E sorok írója, mivel maga is részt vett a magyar kiállítási anyag elbírálásában, nagyon jól tudja, hogy a hazai zsüri tagjai igen jól ismerték a kiállítás hatásmechanizmusának fent ismertetett összetevőit. Sőt, azt is be kell vallania, hogy a válogatás során többször is deklarálták azokat. Hogy miért alakult mégis úgy az anyag, ahogy alakult? Erre mégsem tudok határozott választ adni. Aligha-nem a tehetetlenségi erőt nem bírtuk leküzdeni; a minden kvalitást elismerni és felmutatni törekvő jó szándék, no meg a bőség zavara vezetett oda, hogy - bár a beküldött és átrostált anyag legjobb és arra méltó darabjai szerepeltek Prágában - a magyar kiállítás nem volt igazán átütő erejű.

Megszívlelendő tanulság: szigorúbb-

nak, sőt, kegyetlenebbnek kell lenni a válogatásnál, és határozottabbnak, nagyvonalúbbnak, ha egy-egy, a nemzetközi összehasonlításban is figyelemre méltó terv dokumentálásáról van szó! Érdeemes megjegyezni, hogy még a csehszlovák nemzeti kiállításon is, ahol a rendelkezésre álló alapterület és a bemutató jellege egyaránt lehetővé tette volna egy mindenkét és mindent felvonultató sereg-szemle megrendezését, az anyag összeállítását az előbbieken részletesen taglalt alapelveket igyekeztek érvényesíteni.

Zárszó helyett

A kiállításra visszatekintve, sok, ott felmerült és végig nem gondolt gondolatot kellene a nyilvánosság előtt végiggondolni, Érdeemes lenne eltűnődni például azon, hogy a különböző országokból érkezett fiatalok, az „utánpótlás” kiállításán miért tapasztalhattuk azt, hogy a leendő tervezők sok esetben túlfőnát óvatosan vagy óvatossággal építik bele terveikbe saját hazájuk színházi életének e kiállításon látható eredményeit. Konzervativizmusuk elgondolkodtató, hiszen az lenne a természetes - szerencsére erre is akad példa, nem is egy -, hogy fiatalos hévvel még merészebb, újszerűbb megoldásokra törekedjenek.

A kiállított tervek színpadi megvalósítását, az előadás egészében betöltött szerepét dokumentáló fotók láttán pedig azon töprengtem, mi lehet az oka annak, hogy Magyarországon, ahol a fotóművészet, ezen belül a színházi fotó közismerten magas színvonalon áll, egyszerűen képtelenség efféle fényképeket beszerezni... Hiszen még a kiállításunkon szereplő legjobb felvételek is, amelyek Székely László megvalósult *Boldogtalanok*-díszletét mutatták be, szereplők nélkül örökítették meg a berendezett színpadot; Schäffer Judit és Kézdi Lóránd *Lear* király-tervezése pedig - mint ki-vétel - televíziós produkcióként kapott megfelelő fotódokumentációt! Talán az az egyébként jelentős, öröndetes eredmény, hogy fotósaink évek óta a szubjektív színházi élményt kívánják művészi képeikkel a nézőhöz közelebb hozni, ez fordult visszajára? Vagy más okok miatt tűnt el a dokumentatív értékű fotó? Nem tudom.

Még valami, amin viszont kár töprengeni. A kiállítás anyagából azt a svájci bemutatót, amely a korszakos jelentőségű színházi tervező, Appia munkásságát foglalta össze, érdemes lenne Buda-pesten is bemutatni! Hiányt pótolna.

KOLTAI TAMÁS

Mészáros Tamás: Kulisszák nélkül

Mészáros Tamás interjúkötetéről szólva hadd dicsérjem először az *interjúalanyokat*. Szinte valamennyien jól beszélnek. Nem úgy, hogy szépen formálják a mondatokat - nem biztos, hogy ez az ő érdemük -, hanem úgy, hogy fontos dolgot közölnek. *Van mondanivalójuk*. Pedig Mészárossal nem lehet könnyű beszélgetni, mert nem olyasmiket kérdez, hogy mire készül most, gyorsan tanul-e szöveget, van-e „titka”, lámpalázás-e a premieren. Mészáros interjúkészítés közben is *kritikus* marad ez már önmagában feszélyezetté tehetné a beszélgetés hangulatát, hiszen föltehetően írt vagy írni fog bírálatot beszélgetőpartneréről -, *álláspontot képvisel*. Nem csupán érdeklődik, hanem véleménye van.

Ettől lesznek Mészáros interjúi libikókajátékok.

Itt van például a Páskándi Gézával folytatott beszélgetés. Valóságos *gyöngyszem*. A kritikus korábban két Páskándi-darabról is megírta nemtetszését, s a drámaszerző becsületére válik, hogy *ezek után* leül vele beszélgetni. Itt aztán természetesen vita kerekedik, mert Mészárosnak továbbra sem tetszik a szóban forgó két darab, Páskándinak viszont továbbra is tetszik. Az indokokat szép sorban egymás fejéhez vagdossák, Páskándi egy kicsit ingerültebben, Mészáros egy kicsit elegánsabban, de a lényeg az, hogy *beszélgetnek*, és az olvasó pontosabban megismeri a két fél álláspontját. Figyelemreméltó, hogy Mészáros nem használja ki hírlapírói előnyét: nem ragaszkodik ahhoz, hogy az övé legyen az utolsó szó, noha megtehetné, *hazai pályán játszik*. Kiharcolhatna például egy tizenegyest (Páskándi többször szabálytalankodik a tizenhatoson belül), sőt a sípszó után is labdába rúghatna. Nem teszi. Szabályosan vív. Az eredmény döntetlen.

Páskándi ugyanakkor nem tipikus eset. Mészáros inkább belehelyezkedik beszélgetőpartnerének helyzetébe, mint-sem szembehelyezkedik vele, még akkor is, amikor érezhetően vitatkoznivalója van. Ebben az utóbbi esetben mintha interjúalanyainak saját lappangó kérdéseit

fogalmazná meg; úgy tűnik, nem tesz mást, mint „fölhozza” azokat a belső kétségeket, amelyek minden jobb művészt megkísértének. Ha véleménye alapján nem kritikus, akkor is távol áll tőle a „hogyan van mindig?” divattá vált negédeskedő interjúvoló módszere; ilyenkor éppúgy ragaszkodik a problémaföltáró beszélgetéshez. Paradox módon azt lehetne mondani, hogy Mészáros pontosan azért tud az interjúban is port-rét rajzolni, mert sohasem az ember, mindig a probléma izgatja.

Márpedig éppen azt érzem a leglényegesebbnek ezekben az interjúkban, hogy *személyiségrajok*. Kérdésekből és feleletekből összeáll az adott pillanatra érvényes egyéniség. (Sohasem az interjúvolóé, mindig az interjúalanyé.) Hogy ez a tesztvizsgálat az adott pillanatra szűkül, abban úgy gondolom, nincs semmi degradáló - a műfaj jellegéből fakad. Az interjú pillanatot rögzít. Néhány beszélgetésben például mint leendő tényekről esik szó olyan eseményekről - bemutatókról -, amelyek később sohasem valósultak meg. Máskor határozottan kifejez valamit az egyik kérdező, nekünk pedig az azóta eltelt csekélyke három év bebizonyította, hogy kijelentéséhez, pontosabban az ebben tükröződő magatartásmódelhez nem ragaszkodott körömszakadtáig. Az interjú ilyen értelemben is a pillanat dokumentuma (sőt, a pillanat próbája), de sokkal inkább azért, mert *az* adott színész, rendezői, írói stb. állapotról tudósít. Ezért dicsértem az elején és dicsérem továbbra is Mészáros interjúalanyait, mert újabban - rossz színházi közérzet idején - némi bátorság kell ahhoz, hogy valaki fölfedje a kártyáit. Mészároshoz meg kell tennie - vagy vállalja, hogy őszintétlensége lelepleződik. Ez az eset a beszélgetések tanúsága szerint ritka. A kötet interjúalanyai „kulisszák nélkül” is eredeti személyiségek (jó volna tudni, kik utasították vissza a beszélgetést), és ez akkor is elgondolkodtató, ha érzésem szerint Mészáros egy interjú erejéig bárkiből tudna személyiséget csinálni. Nem azért, mert *helyettük fogalmaz* - bár az embernek helyenként határozottan ez a gyanúja támad -, hanem azért, mert *őket fogalmazza meg*. S ez a legtöbb, amit egy interjú megtehet.

Lássuk tehát, *milyenné* fogalmazódnak a hetvenes évek interjúalanyai Mészáros Tamás arcképcsarnokában?

Mindenekelőtt nyugtalanná. Az elégedetlenség a legföltűnőbb közös vonása a nyilatkozóknak - a színészeknek inkább,

mint a rendezőknek, de elsősorban mégis a fiatal drámaíróknak. Az elégedetlenség - ugyancsak közös - oka a színházszerkezet merevsége, az üzemszerű működés, a lélektelen produkciógyártás. Egyszerűen a hetvenes évek ismert színházi alapbetegettsége, összes tapintásra érzékeny pontjával, heveny gyulladásával, lázas tünetével. Az interjú elkészülte óta, tudjuk, kissé föloldódott a színházszerkezet merevgörccse, éppen ezért meglepő, hogy a kötet szereplői közül a panaszos színészek nagyrészt a helyükön maradtak, a rezignáltabb rendezők viszont csaknem mindannyian helyet változtattak. Tizenegy színész közül csak egyetlenegy dolgozik másutt, mint az interjú idején, a többiek - vezető művészek - még vendégként sem tűntek föl más színházak színpadain. Ezzel szemben nyolc rendezőből öt időközben máshová szerződött - közülük ketten kétszer is színházat cseréltek alig négy év alatt.

Nem akarok különösebb következtetést levonni a fentiekből, mindenesetre elgondolkodtató, hogy *a kiszolgáltatottság érzése* és e szubjektív tudat visszahúzó ereje, akár reális, akár nem, milyen mélyen befélszkelte magát színészeink lelkébe. Akárhogy van is, Mészáros színészinterjúi - amelyek véleményem szerint kiemelkednek a kötet magas átlagszínvonalából *sodródó páriáknak* mutatják legkiválóbb művészeinket. Az egyetlen Töröcsik Mari kivételével. Nem egyetlen, hogy a vele készült interjú ezt a címet viseli: „Alakítja-e ön a pályáját?” A válasz tulajdonképpen most, öt (!) évvel később érkezett meg, eléggé drámai igennel. Ennek *az* igennek egyelőre csupán a bátorsága győz meg, miértje csak a jövőben igazolódhat; a többiek kimondatlan *nemje* azonban *az* eltelt időben változatlanul látszik, és a kérdező alighanem ma is gyanúsán hasonló panaszárdatot váltana ki belőlük. Talán Kern András az egyetlen, akinek önkritikus ironiáját egyszerre igazolta is és cáfolta is az idő: megtalálták a szerepeket, s ezáltal ő maga megtalálta a helyét a Vígszínházban. A többiek sorsa gyakorlatilag változatlan: aki szkeptikus volt, ma is az; aki rezignáltan nézte helyzetét, ma sem tehet mást; aki szívettépően panaszkodott, ma sincs jobb helyzetben. Ami igazán elszomorító: *színészileg* nem tartanak előbbre, mint négy-öt-hat évvel ezelőtt, függetlenül attól, hogy *akkor* kétségbeesetten vagy éppen bizakodóan nyilatkoztak.

Azért fontos mindez, mert a magyar

színház jövője valószínűleg *a színészé* múlik. A legalapvetőbb szerkezeti változások megtörténtek, *a rendezői* szemlélet átalakulása, bár lassú, mégis folyamatosnak mondható - az előadások színészi színvonala azonban továbbra is nyugtalanságra ad okot. Színházművészetünk fejlődésének egyik alapkérdése, hogy színész föl tud-e nőni a föladataihoz. Hogy *a kulisszák között* is tud-e *olya* egyéniségnek mutatkozni, mint *kulisszák nélkül*. Mészáros Tamás interjúinak „összeolvasása” ezt a kérdést indukálja ezért lett jelentős köteté a beszélget sorozat. (Népművelési Propagandairoda)

E számunk szerzői:

CSÍK ISTVÁN újságíró,
a Kohó- és Gépipari Minisztérium
Sajtó- és Propagandaosztályának vezetője

ELBERT JÁNOS
a Színházi Intézet igazgatója

GERSKOVICS, ALEKSZANDR
szovjet kritikus,
a moszkvai Balkanisztikai Intézet
munkatársa

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ
munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ
munkatársa

RAJK ANDRÁS újságíró, a Népszava
munkatársa

SZTROJEVA, MARIANNA
szovjet kritikus,
a moszkvai Színházi Intézet munkatársa

SZÜCS MIKLÓS újságíró,
a Színházművészeti Szövetség
ügyvezető titkára

TARJÁN TAMÁS
az ELTE XX. századi irodalom
tanszékének tanársegédje

ZSEGIN, NYIKOLAJ szovjet kritikus,
a moszkvai Tyeatr rovatvezetője

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSAR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TORÓK

Résumé

Marianna Stroïava:**Des relèves dans la mise en scène soviétique**

En Russie la mise en scène a atteint l'âge adulte au moment où la mouette de Tchekhov a pris son envol sur le rideau du Théâtre d'Art de Moscou. C'est l'avis de l'éminente historienne de théâtre soviétique qui, dans l'étude que nous publions, esquisse les portraits des personnalités les plus marquantes de la mise en scène soviétique contemporaine. En analysant l'art de Yefrémov, Lyoubimov, Efros et Tovstonogov, l'auteur examine aussi la survie et les modifications des traditions de la première moitié du XX^{ème} siècle.

Nicolas Jégine:**Portrait double**

Au cours de la dernière décennie, plusieurs jeunes metteurs en scène au talent original et fort personnel ont surgi dans le théâtre des différentes républiques soviétiques. Le critique soviétique relève deux personnalités de cette génération: Robert Stouroua, membre du Théâtre Roustaveli de Tbilissi et Jaan Toomingu, artiste du Théâtre Vancemuine de Tallin et rend compte des mises en scène les plus intéressantes des artistes en question.

Alexandre Guerchkovitch:**Ma chronique théâtrale**

Dans le cadre du deuxième festival du théâtre hongrois en URSS environ 130 théâtres soviétiques – c'est-à-dire presque chaque quatrième ensemble – ont présenté, au cours de la saison 1978/79, une pièce hongroise. Alexandre Guerchkovitch, appartenant lui aussi parmi les adaptateurs de nos textes, présente ici son journal tenu sur la douzaine de spectacles qu'il a vus.

István Nánay:**Les degrés de la réinterprétation**

Rendant compte de quatre représentations de pièces hongroises jouées au cours du festival ci-dessus cité, le critique hongrois

examine surtout les modifications qu'a subi le sens de nos textes classiques dans un milieu nouveau, et pénétré de traditions différentes.

Miklós Szűcs:**Histoire et actualité – à travers deux spectacles Csurka au Théâtre de Art**

Au Théâtre d'Art de Moscou la comédie *Location originale* d'István Csurka a été mise en scène par un homme de théâtre hongrois, István Horvai. Selon notre collaborateur, malgré une période de répétitions relativement brève, le public moscovite put voir une représentation dont les nuances diffèrent peut-être du spectacle de Budapest mais qui offre toute une pléiade d'interprétations remarquables.

Le laboratoire de Meyerhold

Chez les Éditions «Gondolat» on prépare actuellement un recueil d'écrits sous le titre *Le laboratoire de Meyerhold*. Ici nous en publions deux extraits d'importance historique: quelques pages de l'exposé du metteur en scène au sujet du *Réviseur* ainsi que la conférence tenue par Meyerhold en novembre 1927 à Léninegrad, intitulée *L'art du metteur en scène*.

János Elbert:**Esquisse sur Alexandre Vampilov**

A propos de deux proches créations en Hongrie de pièces de l'auteur soviétique décédé dans la prime de l'âge il y a deux ans à la suite d'un accident, János Elbert dresse le bilan de sa carrière. Il analyse les deux pièces en question, *La Chasse au canard* choisie par le Théâtre de Comédie et *Les Adieux en juin*, affichée par le Théâtre Katona József de Kecskemét.

Tamás Tarján:**Échange par treize**

La saison 1978/79 commence en Hongrie sous l'égide de la littérature dramatique russe et soviétique. La première des créations eut lieu à Szolnok où Youri Lyoubimov, l'animateur du Théâtre Taganka de Moscou mit en scène le roman de Youri Trifonov: *L'Échange*. Lyoubimov a composé un monologue scénique de grande envergure, tout en conservant l'arsenal de ses effets scéniques tellement caractéristiques et sut transformer en une vision suggestive le double échange dont traite la pièce: celui de l'appartement et celui de la personnalité du protagoniste.

András Rajk:**«Chambres transformées en théâtre»**

Parallèlement aux représentations du Théâtre des Nations à Hambourg plusieurs expositions scénographiques y ont également eu lieu. Dans son compte rendu, András Rajk offre un panorama de ces manifestations.

István Csík:**PQ '79**

En rendant compte de quelques traits intéressants de la Quadriennale de Prague organisée en 1979, le critique s'étend aussitôt sur certains problèmes de la scénographie moderne qu'on rencontre en Hongrie.

Tamás Koltai:**Tamás Mészáros: Sans coulisses**

Tamás Mészáros a réuni en un volume ses interviews faits avec différents hommes de théâtre. Selon notre collaborateur la qualité la plus importante de ces conversations réside dans le fait qu'elles expriment toutes une prise de position critique bien définie.



Jelenet Gyurkó László Szerelmem, Elektra című drámájának habarovszki előadásából

Ára: 20,- Ft

