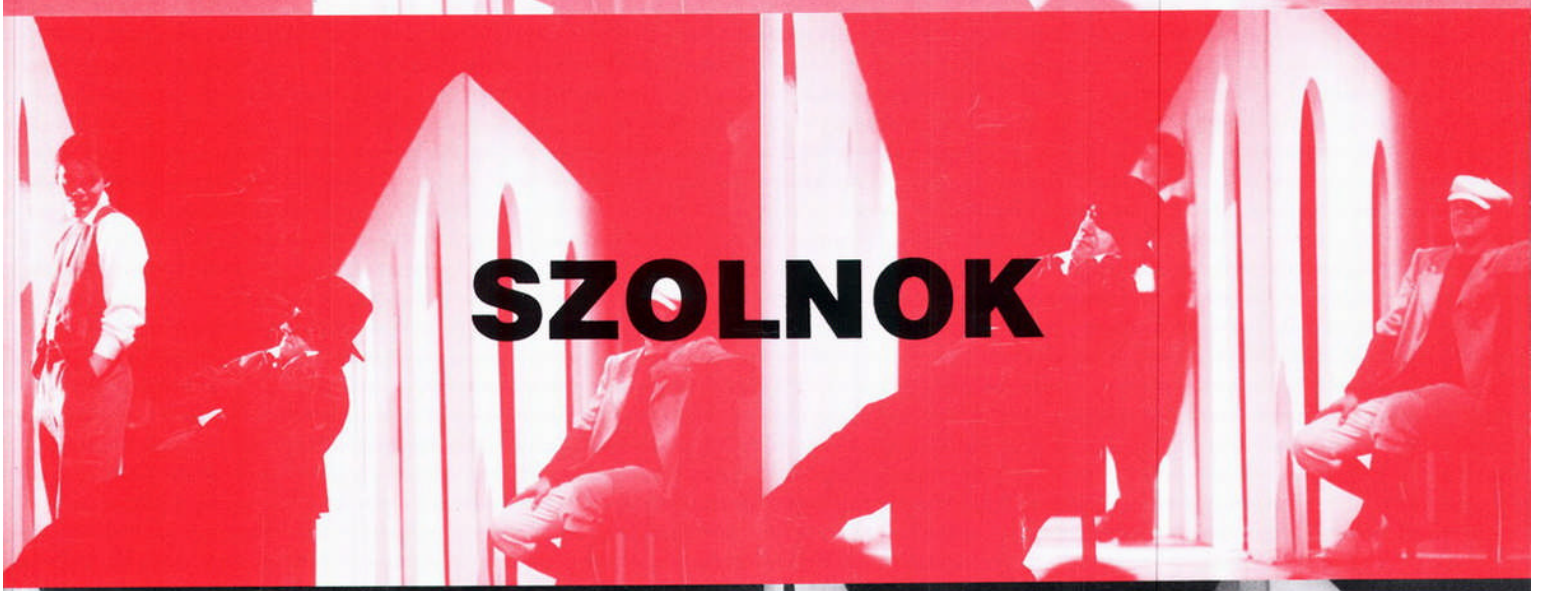
SZÍNHÁZ

XXXI. ÉVF. 9. SZÁM 1998. SZEPTEMBER

VASZILJEV



SZOLNOK

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
FOLYÓIRATA

Koltai Tamás:
JÓ ÉJT, KIRÁLYFI

1

GÁBOR MIKLÓS (1919-1998)

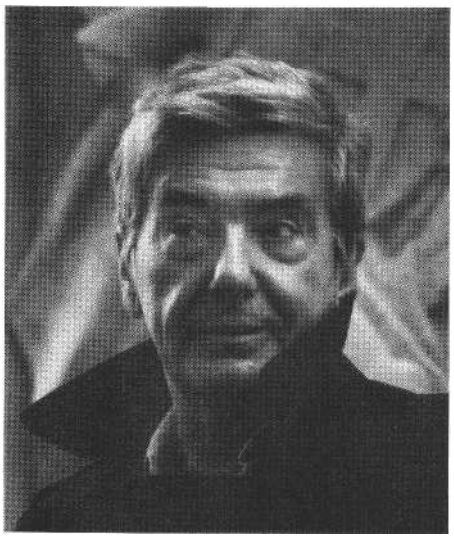
Ruszt József:
UTOLSÓ SÉTA GÁBOR MIKLÓSSAL 2
(Három pont
egy megválaszolatlan kérdés végére)
PÁLYAMOZAIK 5
Gábor Miklós: JUCI 15
(Egy öreg hölgy látogatása)

ANATOLIJ VASZILJEV

Kovács Dezső:
AZ ILLÚZIÓK ÉS A VALÓSÁG 20
(Osztrovszkij: Ártatlan bűnösök)
Kozma András:
TÚL ÁRTATLANSÁGON, BŰNÖSSÉGEN 22
(Egy előadás szimbolikája)
Bérczes László:
AKÁR A VÍZFOLYÁS 26
(Színészek Vasziljevről)
Sándor L. István:
A SZÍNÉSZNŐ VILÁGA 30
(Törőcsik Mari Krucsinyina-alakítása)
Bérczes László:
DON JUANNAL A ZÁRDÁBAN 35
Schuller Gabriella:
RENDEZŐI SZÍNHÁZ HELYETT 38
(Anatolij Vasziljev: Színházi fúga)

VILÁGSZÍNHÁZ

Upor László:
SZÍNHÁZ AZ EGÉSZ VÁROS 41
(Egy évad New Yorkban - Első rész)



Gábor* Miklósra *emlékezve (1. oldal)

Vasziljev-bemutató Szolnokon (20. oldal)

Amerikai színházi beszámoló (41. oldal)

XXXI. ÉVFOLYAM 9. SZÁM
1998. SZEPTEMBER

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon és fax: 331-6308
Telefon: 311-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 331-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelző-számra.
Előfizetési díj egy évre: 1920 Ft
Egy példány ára: 192 Ft
Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011 Szilágyi Dezső tér 6. T/F: 201-8891
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a Széchenyi Nyomda Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET
Lőrinczy Attila: BALTA A FEJBE

A címlapon: Jelenet az Ártatlan bűnösök szolnoki előadásából. Anatolij Vaszíljev rendezése (Szűcs Zoltán felvétele)
A hátsó borítón: Jason Raize (Símba) a New York-i Oroszlánkirályban
A borítókat Kemény György tervezte

JÓ ÉJT, KIRÁLYFI

Ment kifelé Garas Dezsővel a Televízió egyes stúdiójából *A velencei kalmár má*jus tizenharmadikai Mélyvíz-adása után, frissen, elegánsan, világos, könnyű öltönyben, utánaszóltam: „Miklós, régen adtál anyagot a lapnak, majd felhívlak!", hátrafordult nevetve, ismerte nyaggatásaimat, „jó, majd keresek valamit", aztán eltűntek ketten a fordulóban, mint akik jól végezték dolgukat, két sziporkázó színész-szeladon, két nevezetes Shylock, dicsérni jöttek éji órán a szerep legújabb, fiatal birtokosát.

Akkor láttam utoljára. Nem hívtam föl, nyáron akartam volna, előttem volt két vidéki fesztivál, mikor a második után hazajöttem, hallottam róla a szörnyűségeket, az alattomos biológiai folyamatok gonoszul összehangolt rohamát, nem érdeklődtem utána akkor sem, gyáva voltam, nem akartam *másképp* venni tudomást róla, csak úgy, mint eddig, csak olyannak elképzelni, amilyennek mindig láttam, sármosnak, hetykének, soha nem öregedő kölyöknek (valahogy úgy éreztem, nem venné jó néven, a hiúságát sértené, ha bármi ostobaság, mihaszna kór, fizikai romlás átalakítaná a róla kialakult örök képet), az ám, *csinos zseninek,* aminek leírta magamagát, önironikusan és kihívóan, hogy tessék, kezdjetek vele, amit akartok, találjátok ki, mennyire gondoltam komolyan.

Nem tudok róla nekrológot írni. Az ember nem ír nekrológot az ifjúságáról, az álmairól, az ábrándjairól, mert akkor el kell fogadnia, hogy mindezek nincsenek többé. Meghalt az ifjúság, elmúltak az álmok, az ábrándok.

Meghalt Gábor Miklós.

Nekem ő volt a SZÍNÉSZ. Nem, ez így nem pontos. Az volt, amit a színészről mindig gondoltam, már akkor, amikor még azt sem tudtam, mi a színészet: viselkedési minta, idol, vágykép, lehetőségeim virtuális megsokszorozódása a végtelenben. Tizenkét-tizenhárom éves voltam, ő harmincas éveinek derekán járt. Olyan akartam lenni, mint ő, ez a korkülönbség ellenére sem tűnt lehetetlennek (az volt, persze), mert belőle, a fiatal férfiból akkor is (ahogy később is, mindig) kivigyorgott a srác, a siheder, kiegészülve a férfiasság (azóta is) irigyelt jegyeivel, a finoman metszett, intellektuális vonásokkal, a könnyed, laza, elegáns tartással, az okos, jóképű fiatalember eszményi összbenyomásával.

Azt hiszem, ez a „figura", az értelmiségibe oltott viveur volt *az,* ami kilátszott a szerepei mögül, például Masham hadnagyából, nem tudom, miért éppen őrá emlékszem hetedikes kisgyerekként elsőnek és legélesebben, a buta szépfiúra a Scribe-féle *Egy pohár* vízből (meg Bozókyra, meg Lázár Máriára, a „madáchosokra", őket kivétel nélkül ismertem, vasárnap délutánjaim rendszeres gyönyörűséggel a „Nagy" és a „Kis" Madáchban teltek), amint betoppan, bodros hajjal, bambán, értetlenül, megéreztem, hogy ez a kecses és szellemes színész fölényben van a szereppel szemben, azonos vele, de különbözik tőle, játszik, önmagát mutogatja szemérmetlenül, saját énjét teszi közszemlére, miközben úgy csinál, mintha mássá alakulna.

Évtizedekkel később fogtam föl, amikor egyszer azt mondta, *sohasem mehetek ki a színpadról veszteségként.* Shylockjáról mondta, az összetört öreg zsidóról, aki távoztában megroggyan, de elhárítja a feléje nyújtott segítő kart.

A hatvanas években öt éven át rendszeresen alkalmam volt látni, tucatnál is többször, néhány szerepében, legtöbbet a *Tanner John*ban, *a Hamletban, a* Libikókában és *az Elveszett* paradicsomban. Pergetem a belső filmet, a magányos, enyhén nárcista fiatal hős alakításait, megannyi megkomponált hangsúly, mozdulat, látom, amint látja magát kívülről, tudja magáról, „hogy fest", amikor Hamlet kinyújtott karral, elképedten a mérgezett kardhegyet bámulja; Tanner, a kifogástalan úriember és férjnek kiszemelt áldozat az intellektuális bohóc kimeredt tekintetével kérdezi Vass Évától az összecsapódó függöny előtt: „beszélhetek?!"; Sebők Zoltán fölhorkan sötéten, sértetten, a sors igazságtalanságán méltatlankodva, hogy ezért a lányért élni tudott volna... Csupa vallomásos nyilatkozat, csupa önmagáról véglegesített kép, amelyek annak tudatában *készülnek,* hogy mások látják, tehát az adott pillanat optimális, legelőnyösebb változatát kell rögzíteniük.

Ha ez hiúság, akkor Gábor Miklós a leghiúbb színész volt, akit valaha ismertem.

Miután azonban az ő hiúsága sokkal mélyebbnek, zsigeribb természetűnek bizonyult annál, mint amit az eredendően exhibicionista színészet kielégíthet, az önfeltárás, az önelemzés, a „ki vagyok én?' sokkal rejtélyesebb, összetettebb, szemérmesebb módozata is kísértette; vagyis a színészet csak az egyik eszközvolt a számára az önmagához vezető úton; a másik az írás. Kezdettől fogva vezetett naplója, az ezek revideálásából született könyvek ugyanúgy a reflektált, kívülről látott és láttatott ént helyezik a középpontba, mint a színpadi szerepek. Es éppúgy stilisztikai remekek, a világ befogadására és értelmezésére tett szenzuális kísérletek; amelyek Dudgeon Richárdjához, Lorenzacciójához, Kis Jánosához, Henrikjéhez, Oidipuszához, James Tyrone-jához, Fülöp királyához, Luciferjéhez, Lukács Györgyéhez hasonlóan, a kor tulajdon alakját és lenyomatát viselik. Az íróként is zseniális Gábor sokkal mélyrehatóbban világítja át százada és önmaga erényeit és vétkeit annál, amennyire a párttitkárságának fölemlegetésével betelni képtelen törpe lelkek „leszámolni" vélnek vele.

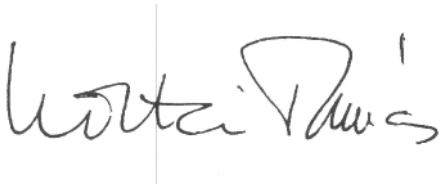
Élete alkonyán szükségszerűen vált egyre magányosabbá, noha fiatalon is, „a népszerű művészházaspár" rá eső fényében fürödve, a vonalas diktatúrában (de nehéz ma leírni a szót!) polgári mentalitást követve, komédiások között félrevonultan könyvet olvasva is az volt. Színészként értelmiségiéletet élt, és esküdött a pojácálkodásra. Tekintélyes házi-könyvtárat rendezett be, vagyont nem gyűjtött, kerti úszómedencét nem épített, a reklámszínészet fölvirágzása idején nevét áru-védjegynek sohasem adta.

Színésznek is, írónak is garabonciás volt, kibabrált a sorssal, nem lett belőle Nagy Öreg, nyolcvanadik éve küszöbén is megmaradt Gábor Mikinek.

Nem számíthattam magam a barátai közé, bár húszévesen is egyenrangúnak kezelt, amikor a Madáchba kerültem („öregem, itt fogsz ragadni az egyetemről"), az utóbbi tíz évben háromszor vagy négyszer ha járhattam nála, kéziratot adott, vagy tévéforgatást készítettünk elő, a látogatások hosszú beszélgetések-kel végződtek a szakmáról. Akik látták egy adásban, a magyar Hamletek körében, amint a többiek lenyűgözve hallgatják showman-professzori sziporkáit, tudhatják, mit vesztett a színészoktatás azzal, hogy nem tanított a főiskolán.

Tudta, milyen nagyra tartom, tudtam, hogy tudja, erről összesen egy mondat esett közöttünk.

Nem a színház és az irodalom, a világmindenség lett pótolhatatlanul kevesebb július másodikán.



RUSZT JÓZSEF

UTOLSÓ SÉTA GÁBOR MIKLÓSSAL

HÁROM PONT EGY MEGVÁLASZOLATLAN KÉRDÉS VÉGÉRE

Farkasrét, 1998. július 20. Délután két óra. Körbeálljuk a koporsót. Hangszalagról egy rekedt hang énekel - különös sirató -, lassan elrendeződünk a tűző nap alatt. Nem vagyunk sokan, csupán néhány százan. Éva és Juli ülnek, talpig feketében, mögöttük állnak a férfiak, a család; az egyik és a másik. Éva arcát jótékony fátyol takarja. Mi is állunk, ahogyan illik, de meggyötörten az alkalom egyszeri és megismételhetetlen felelősségének súlyától, no meg a hőségtől. - Színész ne haljon meg nyáron, és ne temessék délben! - motyogják többen is körülöttem... Az érvek jogosak, de a szavak illetlenek- gondolom. Most minden apró forma fontos. Nem az eseményt mérik, hanem minden önmagát ítéli: megfelel-e a helyzetnek, annak a különös szerepnek, amelyet itt és most csak egyszer lehet eljátszani, egyetlen archiválandó előadása egy temetésnek. Itt és most... és soha többé!...

Meglepően nyugodtnak érzem magam. Illedelmesen köszöngetek. Kölcsönös bólintások az ismerősökkel. Hová kell állnom? Keresem a helyet. Megmutatják, oda a mikrofon mögé. Odaállok. Megremeg a térdem, az inaim mintha nem tartanák meg felsőtestemet, pedig minden mozdulatom megkomponálom. Nemcsak nekik, magamnak. Megtapogatom a bal zsebemet, ott van-e a szöveg, amit el kell majd mondanom... Ott van. Miért ne lenne ott?! Milyen ostoba zavar ez? Ismét megremeg a térdem. A rekedt énekes még mindig énekel, a tér lassan elrendeződik. Kis terpesz-be állok, ahogyan Tőle tanultam, kissé előredöntöm a testsúlyomat, s hogy zavarom leplezzem, megemelem a horizontot tekintetemmel, rugózom egy kissé, sarkaim a levegőben, egész testem merő talpalatnyi egyensúly...

A rekedt énekes hangját elúsztatják... Csönd... Csak a minden ilyen alkalommal bámészkodó öregasszonyok furakodnak rutinos fáradhatatlansággal a nagy melegben, egyre közelebb igyekezvén kerülni az „eseményhez", terek az időhöz, testek a testhez, azokban az örök-egyforma színes kartonruhákban, időtlenül tágra nyílt szemekkel, mint megannyi memento, mint önmagukban girbegurba felkiáltójelei a jelenvalóságnak: mi itt vagyunk, mi még élünk!...

Éva kérése szerint most az a dolgom, hogy búcsúztassam Miklóst a pályatársak, a barátok és személyesen a magam nevében. Csönd. Előveszem zsebemből a beszédet. Ismét megremeg a lábam. Fogalmam sincs, képes leszek-e megszólalni. Mi van, ha nem szól a mikrofon? Iszonyú kétségek gyötörnek. Másodpercek csak, de időtlennek tűnnek. Miért nem szólalok már meg... Képes leszek-e eleget tenni a szerepnek, hogy retorikai hangsúlyokkal, mégis személyes hangon, a meghitt érzésekhez, a felelősségteljes gondolatokhoz és az alkalomhoz is illő tónust találjak, hogy itt és most nyilvánosan credót tegyek közös múltunk hite mellett egy olyan gyülekezet előtt, amelyben csakúgy, mint 0, én is egyre magányosabb lettem... Hosszú a szünet. T. Andris hátulról megböki a hátam, és a tarkómba súgja a mondatot, az „instrukciót", amit kértem tőle...

Az örökké fiatal gamin (Koncz Zsuzsa felvétele)

Elkezdem. Köhintek egyet, visszahallom magam a hangszórókból. A megszólítás hangütése sikerül, a szöveg gördülékenyen ömlik belőlem. Tagoltan, jó hangsúlyokkal, baki nélkül sikerül elmondani a nehéz szöveget. Ki tudom mondani a nevet, az Ő nevét. Az utolsó mondatok már könnyen mennek, bár amikor kimondom, a „valahol Európában"-t, kissé elcsuklik a hangom.

Utánam R. Zoli következik. A fiatal színész oly szép testi-lelki fegyelmezettséggel áll, mint egy katona. Keresetlen szavakkal beszél, majd igen szépen el-mond egy Kosztolányi-verset. Olyan számomra az egész, mint amikor egy szép, fiatal katona elhelyezi az emlékezés koszorúját az Ismeretlen Katona sírján. Szorongató érzések kavarognak bennem. Nádasdy Kálmán szavai jutnak eszembe: „Az ember ne hagyjon nyomot maga után, mert megszünteti vele a saját legendáját!" - Uramisten... Mi történik itt voltaképpen?!... Máris megkezdődne a legenda? ...hiszen még tegnap vagy azelőtt, egy hete, talán kettő vagy három... hiszen nemrég még beszélgettünk... Zoli hátralép a mikrofontól, mellém áll, megszorítom a kezét. Csönd. Hosszan. Tudom, mi következik. Ezt még ki kell bír-ni valahogy!

Megszólal az Ő hangján Babitstól *az Esti kérdés... A* megválaszolhatatlan kérdések litániája. Úgy is mondja, mint aki kiengesztelődött már, csak ismételgeti minden miértek minden miértjét... Belém ha-sít a sírás. Zoli - megint, mint egy katona - megmarkolja a karom. Az *Esti kérdés,* mond-ja, én meg zavaromban bólintok neki, s azt dadogom: és milyen rosszul mondja... Megint csönd.

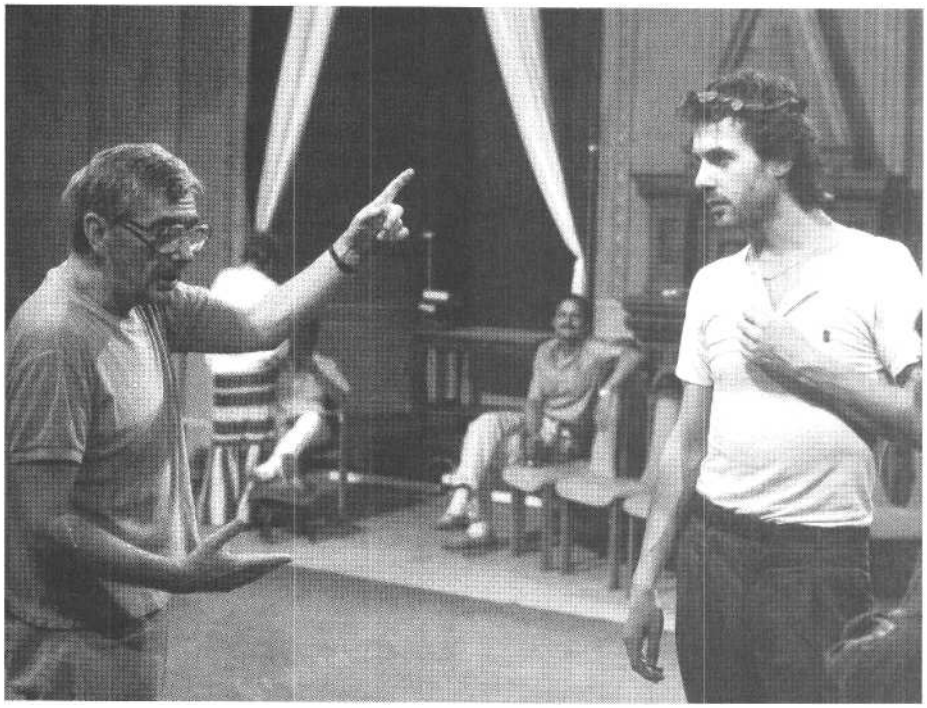
Aztán ismét zene. Most a *Cherbourg-i esernyők!* Az ő közös zenéjük. Most kell oda-

Kecskemét, 1977- az Oszlopos Simeon próbája közben (Vándor Éva, Gábor Miklós, Andorai Péter és Vass Éva)

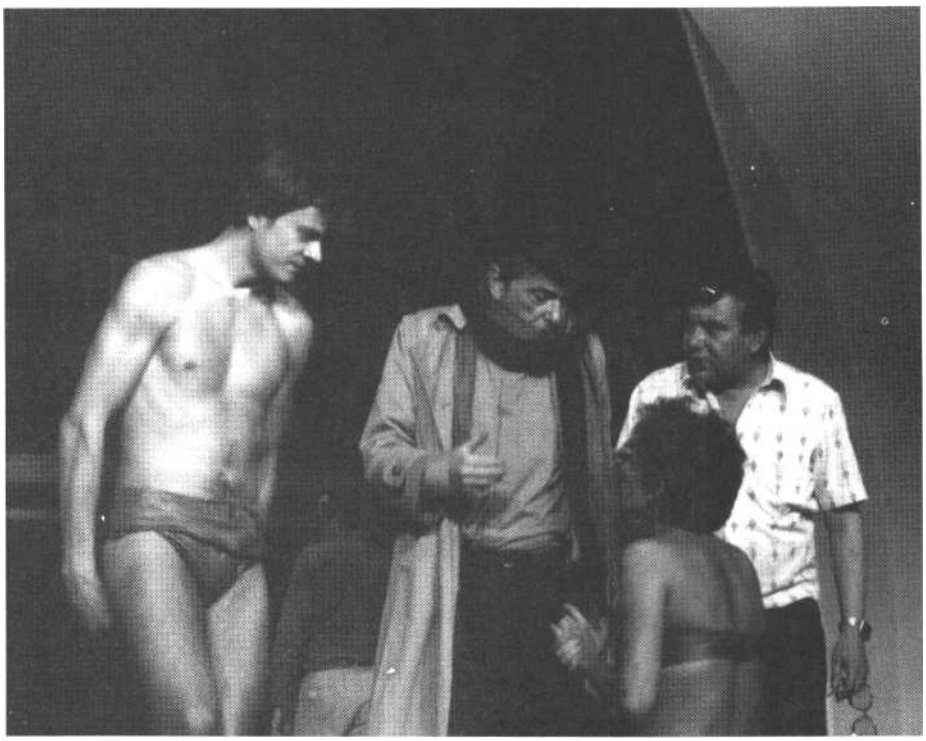
lépnem Évához, mert tegnap este azt kérte tőlem, amint megindul a menet, én menjek majd a balján... Odalépek mellé, karonfogom, a koporsóhoz vezetem. A menet megindul. Mi kettesben maradunk, mindenki más mögöttünk... Néhány lépésnyi zavar, de a ritmus sok mindent megold. Diktálni kezdem a lépést, negyedórányi séta vele, velük, hármasban. A séta közben feltoluló kérdésekre nem itt és nem most... Nem ez a megválaszolás helye és ideje. Amint beérünk a gesztenyefák alá, Éva veszi át a tempót. Már nem én viszem őt, hanem ő engem. Szépek ezek a fák, mondom. Szerette, mindig nagyon szerette a gesztenyéket, mondja Éva... Nekem pedig azok a megsebzett gesztenyefák jutnak eszembe, amelyek alatt Miklós Román Gyurkával sétált a háború után. Azok alatta sérült, megcsonkolt fák alatt, amelyek - tavasz lévén - mégiscsak virágoztak.

Még minden, ami volt, oly közel van, hogy csak képek, pillanatok, érzések kavarognak bennem, a gondolatok még nem értek meg arra, hogy rendszerezzem és megítélhessem őket. Majd eljön ennek is az ideje. Akkor, ott, július 20-án a Farkasréti temető fái közt, azon az utolsó sétán igen sok kérdés kereste bennem a választ. Rá kellett döbbennem, hányra is válaszolt ő maga, csak nem vettük észre, én sem. Nem jönnek a kemény szavak, hiába hívom őket. De 1953-ban, amikor rádöbbent, hogy tévedett, ő kiábrándult, mások megfordultak. Lehetett volna hős belőle is 1956-ban, de ő tudta, pontosan tudta, hogy a lázadás legalább annyira lehetetlen, mint amilyen hiú ábránd reménykedni bármiféle reform értelmében és sikerében... Túl jól játszotta Major és Gellért mellett a rossz párttitkár szerepét. Túl jól játszotta Sztálint egy rossz előadásban, mert hitt a szerepében, és azért is hitt, mert balról várta a megváltást, mint annyian mások is, és nem is csak itt, hanem mint akkor ott Nyugaton a fél európai „haladó értelmiség". Picasso is megsiratta a generalisszimuszt. Tudom: a válasz közhelyes, a kérdés kérdés marad, és nem érzem feljogosítva magam arra, hogy ítélkezzek. Magányossága, zárkózottsága is merő paradoxon. Élszigetelte magát, hogy el ne szigetelhessék. Én nyitottnak, közlékenynek és igazi társnak ismertem őt, sőt „bajtársnak", ahogyan ő aposztrofált engem egyik könyvének dedikációjában. És valóban! Ki tudja, miért, honnan, egész mentalitásában volt valami katonás, mintha nem is a Színművészeti Akadémián, hanem a Ludovikán tanulta volna meg a férfiasságot.

1974-ben kölcsönösen kerestük egymást, csak nem tudtunk róla. Ötvenöt évesen az önkéntes száműzetést választotta, kipróbálta, és döntött mellette. Ki tette volna meg az ő helyében, akkor?! Hellert, Halászt Nyugatra száműzték, ő önmagát vidékre. Önként vállalt penitencia, szak-mai hitvallás a későbbi önsorskutatás kezdete? Nem mindegy? Megtörtént. És hányan vannak ma is, akik nem férnek rá a fővárosi műtermek palettáira?! A poklok nyolcadik körét kell bejárnia



Trokán Péterrel és Hirtling Istvánnal a várszínházi Tasso próbáján 1987-ben (Ilovszky Béla felvételei)



Szalma Tamás, Gábor Miklós, Fekete Gizi és Ruszt József Az ember tragédiájának próbáján (Zalaegerszeg, 1983)

annak, aki ennek a korszaknak a sorsait elemzi, hogy egymásra ne uszítsa őket... Most, csak most értem igazán őt a kecskeméti *VII. Gergely* utolsó pillanataiban. Úgy állt ott pápaként, mint későbbi Shylockja, ugyanazzal a feloldhatatlan dilemmával a fejében: „Nem érted? Szerettem az igazságot, gyűlöltem a méltánytalanságot. Ezért halok meg száműzetésben!"...

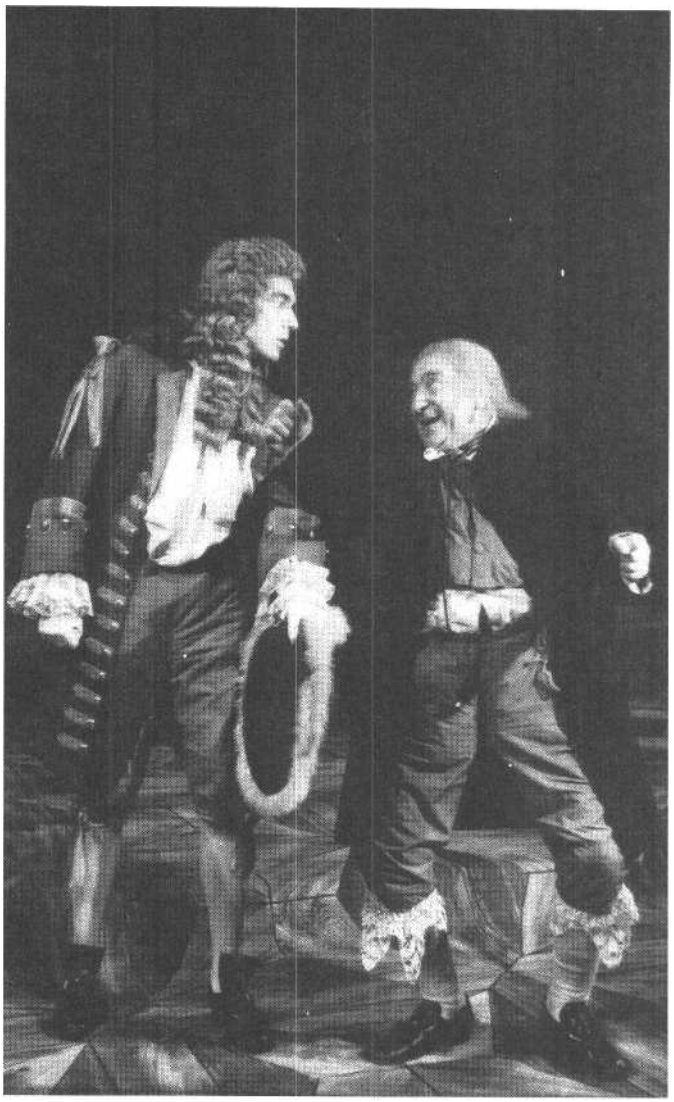
A bajok tavaly ősz végén kezdődtek. Több rohammal jött érte a halál, míg végül július 2-án sikerült őt elvinnie. Sokszor beszélgettünk. Hol az egyik kórházban, hol a másikban, aztán néha nyugodtabban otthon nála, a megszokott és soha el nem felejthető szobában. Titkon hitt abban, hogy megéri még az ezredfordulót, de bizton, bízott abban, hogy megéri a nyolcvanadikat. Harcolt érte. Amikor áprilisban gratuláltam neki hetvenkilencedik születésnapján, szinte belerikkantotta a telefonba: „Most mit szólsz hozzá?!" - „Na látod!" - mondtam. Úgy tűnt, minden bajon átesett. Jött, ment, szerepelt: „közéletet élt". Június elején felhívtam, mikorra beszélhetnénk meg egy találkozót...Tudtam, június közepén szoktak Évával lemenni a Balatonra, Szabadiba, ahol minden évben a nyaralat töltik, mert van ott nekik - közvetlenül a vízparton - egy kedves kis vityillójuk. Ő már egy éve ismerte terveimet, hogy visszavonulni készülődöm, s hogy vidékre költözöm... Június 8-ra, hétfő délelőttre beszéltük meg, hogy felmegyek hozzájuk. Ez volt az utolsó találkozásunk, mely inkább hasonlít a Taóhoz, a Ji Kinghez, a változások könyvéhez vagy Dsuang Dszi álmainak lepkéjéhez, mint leírható történethez.

Hozzájuk mindig percre pontosan szoktam menni. De mint mindig, jó negyedórával korábban érkeztem, máskor tekeregtem, üzleteket, kirakatokat bámészkodni szoktam... Ez alkalommal -soha máskor-virágüzletet kerestem. Nagy nehezen találtam is, és vettem öt szál vörös rózsát, és a megbeszélt időben, fél tizenkettőkor be is csöngettem. Amikor kiszálltam a liftből, Miklós mára nyitott ajtóban várt, igencsak meglepődött a csokrétán, amit Éva rögtön el is rabolt tőlem, majd magunkra hagyott minket abban az elfelejthetetlen szobában, ahol húszvalahány éve magam is részese voltam sok-sok alkalommal annak a szellemi szeánsznak, amelyet egyébként közönségesen csak beszélgetésnek szokás nevezni. Beszélgettünk is fűről-fáról, babitsi értelemben is... Hogy mi lesz velem, velük, velünk, a színházzal? Meghagyja-e az új kormánya kegydíjat az arra érdemeseknek és kiválóaknak, mert-hogy ez bizonyos mértékben mégiscsak megold-ja a „lenni vagy nem lenni"-kérdés profán dilemmáját, miszerint: „enni vagy nem enni", mert aki közülünk nem ipar(os)kodik, az bizony a mi korunkban már, ezekkel a nyugdíjakkal vagy fürdik és gázszámlát fizet, vagy eszeget valamit, de ritkábban fürdik. Jót röhögtünk. Ez bizony így igaz. Aztán: tényleg elmégy - tényleg. Öregszünk is, betegesek is vagyunk, messze is leszünk egymástól, ki tudja, mikor láthatjuk egymást... Búcsúzzunk el! Jó! De fogadjuk meg, hogy minden nyáron találkozunk a Balatonnál. Megfogadtuk. Éreztem, hogy elfáradt kissé, és már csak ismételgettük magunkat... Felálltam, ő is, hagyta, hogy megöleljem - ezt még sosem tettem -, aztán - ezt sem tettem soha - megcsókoltam a nyakát, többször, aztán a kezét. Éva is bejött, vele is „puszit váltottunk", majd kikísértek az ajtóig. Megnyomtam a lift hívógombját, ők az ajtókeretben álltak... Feljött a lift, kinyitottam az ajtót, intettem, Miklós katonás lendítéssel visszaintett nekem, a lift elindult lefelé.

Június 14-én vasárnap Éva telefonált, hogy Miklóst bevitte a kórházba. Szörnyű két hét. Naponta telefonok. Látogatni már nem volt érdemes. Július 2-án, csütörtökön, talán éppen akkor, amikor az Aranykéz utcában robbant a bomba, Miklós elhagyta ezt a világot. Éva csak ez után mondta el nekem, hogy amikor elindult a lift velem lefelé, ők becsukták az ajtót, Miklós visszaült megszokott székébe, és kitört belőle a sírás. - Mit sírsz? - kérdezte Éva. - Jóska nem a világ végére megy, ha beszélgetni akartok, majd feljön néha. - Nem. - Talán most láttuk egymást utoljára - mondta Miklós. És így volt, így történt...

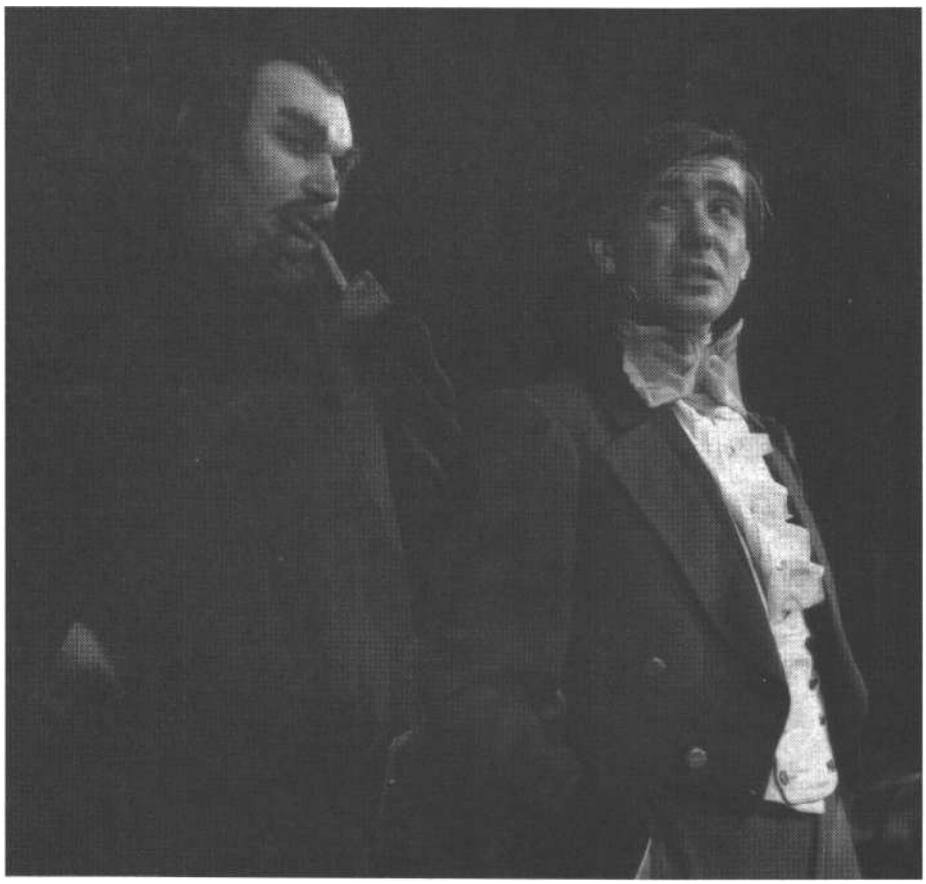
Amikor a séta véget ért a Farkasréten... Bedobtuk a virágokat... Aztán megvártuk, míg a hant elkészül... Kószáltunk vissza, keresvén a labirintus utjai közt azt, amelyiken kijuthatunk... Néhányan leültünk a Búfelejtőben, mély hallgatások közt locsogtunk-fecsegtünk, majd elindultunk... haza. A parkoló felé igyekezvén a másik kocsmából integetnek... Bementünk oda is, leültünk... Itt is locsogtunk-fecsegtünk... A lényeg ilyenkor megfoghatatlan... De talán mégis, csak észre kell venni! A fecsegőtársak B. Lajos és H. Péter - egymás „kenyéradói"... Péter együtt játszott Miklóssal Lajosnál. Sokat beszélt Miklós erről a „kalandról"... a Péter clownsága mögötti színészi művészet megfogalmazhatatlan ösztönvilágának működéséről, arról a természetes technikáról, mely ezt a félöntudatlan valamit - próbán és előadáson egyaránt- működteti... Péter most a semmibe bámult, majd erősen megemelt hangon ezt kérdezte: - Miféle baleset történt itt?! - kérdezte tőlem Péter hirtelen, erősen megemelt hangon. Olyan konkrétnak éreztem a kérdést, hogy hátra is fordultam, a főút irányába, tán ott történt valami, csak mi nem vettük észre... de semmi különöset nem láttam. Visszanéztem Péterre... - Milyen baleset történt itt a magyar színjátszással... Amit mi csak most vettünk észre...

PÁLYAMOZAIK



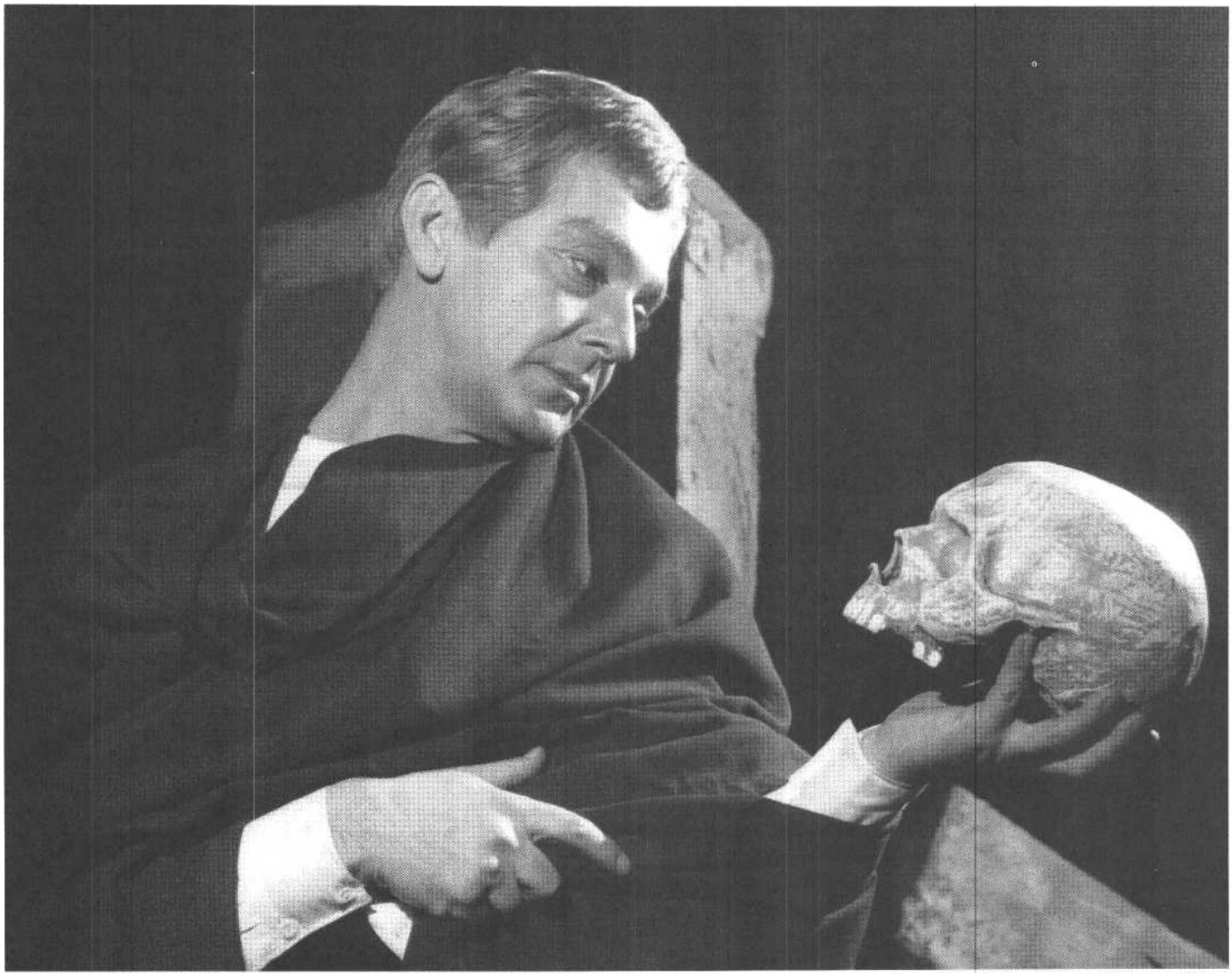
A FÖSVÉNY. Gábor Miklós Cléante-jának ízes figurája, tiszta szövegmondása értékes moliére-i alakítás. (G. Halmy Sári - 1948. október 24.)

JÖVÉDELMEZŐ ÁLLÁS: Gábor Miklós Zsadov alakjába talán a kelleténél több érzelmes meghatottságot vegyített, bár a gyerekes frissesség közvetlen báját remekül meg tudta villantani játékában. (Szegi Pál - Színház és Mozi, 1950. április 21.)



A REVIZOR: Gábor Miklós Hlesztakov felelőtlenül naiv ürességét helyezte előtérbe. Gábor úgy játszik a váratlan eseményekkel, mint kölyökkutya a ronggyal. Amikor a megvesztegetések folyamán a negyedik felvonás vége felé hirtelen ráeszmél arra, hogy őt itt valami nagyúrnak nézik, kitörő kacagása rendkívül mulatságos, és helyesen jellemzi Hlesztakovot. (Lukács György - Szabad Nép, 1951. május 29.)

ÁRMÁNY ÉS SZERELEM: Gábor Miklós alakításának férfias erejét nem csökkentené, ha több líraiságot (nem lágyságot!) vinne játékába a szerelmes jelenetekben. Ezáltal a dráma eszmei mondanivalóját jobban kidomborítaná... Jellemábrázolása az első előadások óta kétségtelenül fejlődött. Mikor Lujza kikényszerített levelétől félrevezetve térdre borul a kancellár előtt, már nem a szerelmi csalódása miatti ernyedt ifjút ábrázolja, hanem a bizalmában csalatkozott férfit. Erezteti, hogy a szerelme ellen irányuló erőszak belsőleg elszakította a feudális világtól, s végleg ahhoz a szabad világhoz kötötte, amelyet a polgárlány iránti érzelmeiben vél megragadni. Gábor úgy oldja meg az ötödik felvonás problémáját, hogy féltékeny szerelmes helyett ítélkező bíróként öl, de nem Lujzáját gyűlöli, hanem a feudális világot, amely - hite szerint - még Lujzát is lealjasította. (Vajda György Mihály - Színház- és Filmművészet, 1953. 6-7.)



HAMLET. Az igazi alternatívák hiányát felismerő Hamletet formált meg Gábor Miklós, aki a tökéletes Hamlet volt: maximálisan azonosult szerepével. Olyan autentikusan ő volt Hamlet, hogy bármit is csinált a színpadon, elhittük neki: ez Hamlet. Ami nem azt jelenti, hogy szerepformálásának ne lett volna alaposan végiggondolt koncepciója. Gábor Miklós az a fajta színész, aki képes arra, hogy ösztönös zsenialitását a tudatosság szintjére emelje, hogy mindig tudja, mit miért csinál. De megfordítva: arra is képes, hogy teljes tudatossággal szabadítsa fel magában, bontakoztassa ki próba és játék közben ösztönös tehetségét... Hamlet-alakításában azonban több történt, mint egy jelentős színész-egyéniség és egy nagy szerep találkozása: a Hamlet szerep is, az előadás is egy nemzedék akkori élettapasztalatát, életfilozófiáját összegezte. Hamlet tragédiáját átélve Gábor Miklós (és részben a magam nemzedéke) a művészet sík/ára transzponálva élhette át és gondolhatta végig az elmúlt tizen-egynéhány év történetét, a hiteket és csalódásokat, az ötvenes évek keserű tragédiáit és a hatvanas évek elején megújuló reményeket... Gábort a magánember Hamlet izgatta... Az ő Hamletje világból kiábrándult, csalódott intellektuel, akit az apai parancs, a konvenció parancsa egy szellemiségének, életvitelének ellentmondó tett végrehajtására kötelez. Gábor abban látja Hamlet nagyságát, hogy emberségét őrizve - nem cselekszik... Ez a Hamlet felismerte, hogyha a fiúnak anyjában is csalódnia kell, akkora világ oly gonosszá vált, hogy az ember már senkiben sem bízhat... Az ifjú herceg megérti, hogy a magánélet világát átható árulás mérge a közélet, az udvar romlottságából táplálkozik. Mindezt azonban a törvényesség, a jóság, az erkölcsösség látszata takarja. Gábor szerepformálásában erőteljes hangsúlyt kap Hamlet okossága, az a képessége, hogy átlát a látszat világán, átlát az embereken. Olyan okos és józan Hamletet formál, akit az idegbetegség legcsekélyebb szele sem érintett meg... Gábor Miklós nem egy külsejével nem törődő, dekadens, vézna könyvmolyt, hanem egy mindig elegáns intellektuelt kívánt nézői elé állítani, aki ha kell, visszaütni is képes... Gábor Miklós Hamletjét valójában csak az igazság érdekli, hogy megtudja: igazat mondott-e az apja képében megjelenő szellem. Amikor az Egérfogó-jelenet után fény derül az igazságra, Hamlet felismeri: legigazabb énjének cselekvőképessége idáig tart... A Madách Színház 1962-es romantikus, látványos előadásában Gábor Miklós Hamletjét hallatlanul izgalmasnak, modernnek éreztük, mert önmagunk akkori énjével szembesített bennünket, egyedülálló teljességgel. (Mihályi Gábor - Színházról vitázva. Népművelési Propaganda Iroda, 1976)

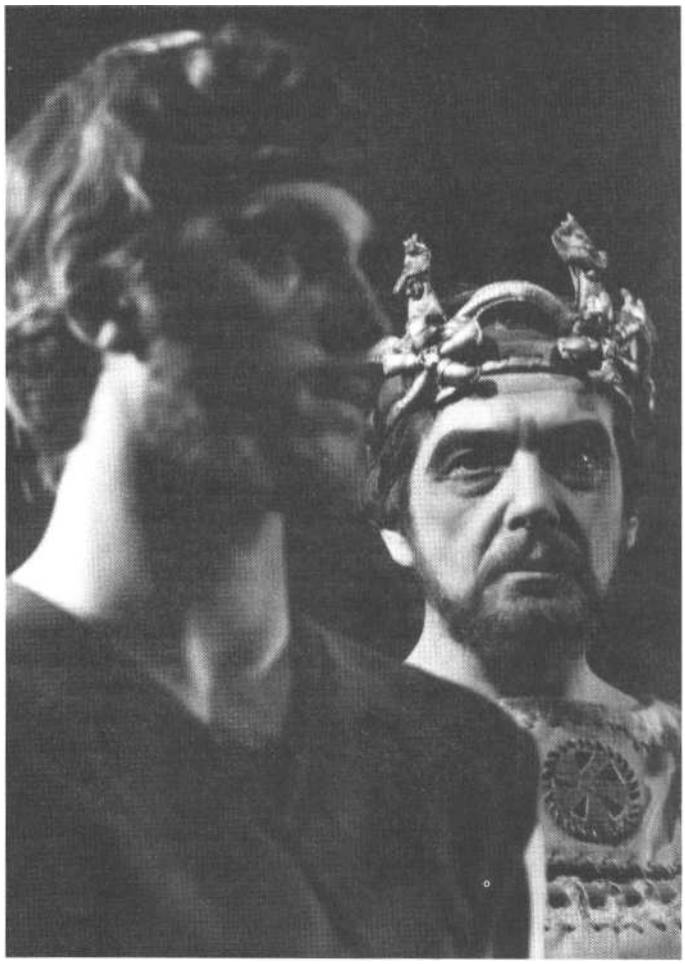
NEGYEDIK HENRIK KIRÁLY: Még a lába is főszerepet játszik. Ajándékra váró, türelmetlen kamaszként toporog a nemesurak előtt, a koronáért reszketve, dideregve szökdel Canossa jegén. S hogy mutatja a pápától kapott cipőt a lábán: diadalának jelképét?! Aztán az olvasóval paskolt csupasz lábszárak milyen magabiztosan lépkednek fel a lépcsőn, s végül fia sátrában milyen merevek már ezek a lábak... S mit szóljunk a fejhez, archoz, kézhez, hang-hoz, ami hol együtt, hol különkülön egyszer cinikusan nyegle, másszor gyötrődve töprengő, vagy éppen bölcsen közömbös. Egy grimasz a feleséggel folytatott vitában, suta kéz-mozdulat és rekedtes hang, amely az öngyilkos véget vetíti előre... A korona ijedt markolása a végső jelenetekben... (Bernáth László - Esti Hírlap, 1964. október 31.)

Gábor Miklós egyszerű, közvetlen - ugyanakkor gőgös és fennkölt, hiú és indulatos -, fölényes intellektusú, számítóan ravasz; aljas, gyerekesen komédiás - ugyanakkor érző szívű, mélyről fakadó, őszinte érzésekre képes férfi. Mint az író álmodta alak, Gábor alakítása is hasonló a számtalan síkra csiszolt drágakőhöz, színe mindenünnen más, s minden irányba egyenlő erővel lövelli fényét. (Nagy Péter - Élet és Irodalom, 1964. november 7.)

ÉJJELI MENEDÉKHELY: Aligha tekinthető véletlennek, hogy a moszkvai Szovremennyik Színház és a budapesti Madách Színház egy időben mutatta be Gorkij darabját, s az sem lehet véletlen, hogy a darab több alakjának helyenként vitára ingerlő, váratlan, de meggyőző színészi megoldásai között mély lelki rokonság fedezhető fel... Gábor Miklós Szatyinja színesebb moszkvai kollégájáénál, J. Jesztyignyejevénél. A moszkvai színész Szatyin cinizmusát hangsúlyozza, és belső sivárságát, az egész világgal szemben érzett gyűlöletét. Gábor Miklós lágyabban, zamatosabban viszi szerepét, lelki gyötrelmét romantikus iróniába burkolja. Jesztyignyejev az elkeseredett Szatyint, Gábor Miklós a minden szentből és nemesből kiábrándult mezítlábast játssza. Csupán a legvégén érzékelteti az emberi lélek finom húrjain azt, hogy ebben a zagyva és részeges szélhámosban is még ott parázslik a cselekvés szomjúsága, a jóság iránti vágy. Gábor Miklós sok mindent feláldoz, hogy ezt az ábrándját összekapcsolhassa annak a Lukának az alakjával, akivel az életről vitázott, s így, mielőtt a függöny összehúzódnék, visszavezet bennünket az előadás alapgondolatához. (Alekszandr Gerskovics - SZÍNHÁZ, 1969. 3.)

HERMELIN: A fennkölten önző színpadi szerző szerepében Gábor Miklós sztáralakítást nyújtott. Olyanná változott, mint a régi és mai nyugati képes magazinok címoldalára fényképezett, egyszer elbűvölően mosolygó, másszor indignálódóan morcos, allűrökkel, mániákkal bőven rendelkező világkedvencek, mint a rezignáltan öregedő sztárok, akiknek tizenhat éves lányok odaadnák lányságukat, és ő kegyesen elfogadná, persze csak akkor, ha kedve van hozzá. (Berkovits György - Pest Megyei Hírlap, 1969. október 31.)

III. RICHÁRD: Gábor áll a színpadon, és hangtalan csalódás fut át a nézőtéren. Keskeny, fekete körszakáll, vastag szemöldök, karakteresre rajzolt arc. Púpja, akár egy hátizsák, térde merev, sántasága túlhangsúlyozott, nézni is kínos. Gábor intellektuális színészalkatától mindenki mást várt, olyasmit, hogy a történelmi gonosztevő púpját belülről érzékeltesse, inkább lelki sántaságát mutassa meg, minta fiziológiait. Aztán az Anna-jelenetben szinte észre sem vesszük, fel sem foghatjuk, hogyan alakul át Gábor Miklós az idétlen gnómból merész, hódító férfivá, már nem látjuk púposnak, nem látjuk sántának, megértjük, a gyenge akaratú nő nem tudja kivonni magát az erő és a szexualitás sugárzása alól, a csúf varangy - legalábbis néhány percre - délceg, ifjú királyfivá változik. S minél nagyobb Gábor púpja, minél groteszkebb sántasága, annál lenyűgözőbb ez a belülről fakadó átlényegülés... Mivel a darab kezdetén a közönség előtt úgyis leleplezi magát, Gábornak nincs szüksége, hogy a cselekmény közben is jelezze Richárd színészkedését... Gábor a Szörnyetegben akarja megmutatni az embert. Ha nem lenne túl merész a következtetés, azt mondhatnánk, részvétet és szánalmat igyekszik ébreszteni a trónbitorló, sokszoros gyilkos iránt. Nemcsak a végső lelki deformációt ábrázolja, de megsejteti e deformáció kifejlődésének tragikus folyamatát is. A szikrázó intelligenciájú férfi, aki lenéz maga körül mindenkit, apró szokásaiban megőrizte a sötét, áldatlan gyerekkor emlékeit, az örömtelen ifjúságét, a testi nyomorúság görcsös kompenzálásának kényszerét. Gábor Richárdja önfeledt pillanataiban a körmét rágja, időnként gyerekes dac, hányaveti féktelenség önti el lényét, majd máskor a legalkalmatlanabb pillanatokban megalázó, titkolt küzdelmeket folytat akaratának nem engedelmeskedő, nehézkes tagjaival... Gábor felfogásában a politikai ambíció leplezettebb, de éppoly sürgető, mindenen átgázoló, mint a drámában... A koronázás után első királyi megszólalása hátborzongatóan durva. Már nincs szükség a képmutató játékra. Es itt megértjük, hogy Gábor nemcsak a szerep apró részleteit, de a cselekményen átívelő boltozatát is milyen pontos és nagyszerű tervvel, bámulatos ritmusérzékkel építette. (Létay Vera - Igent és nemet mondani. Magvető, 1972)



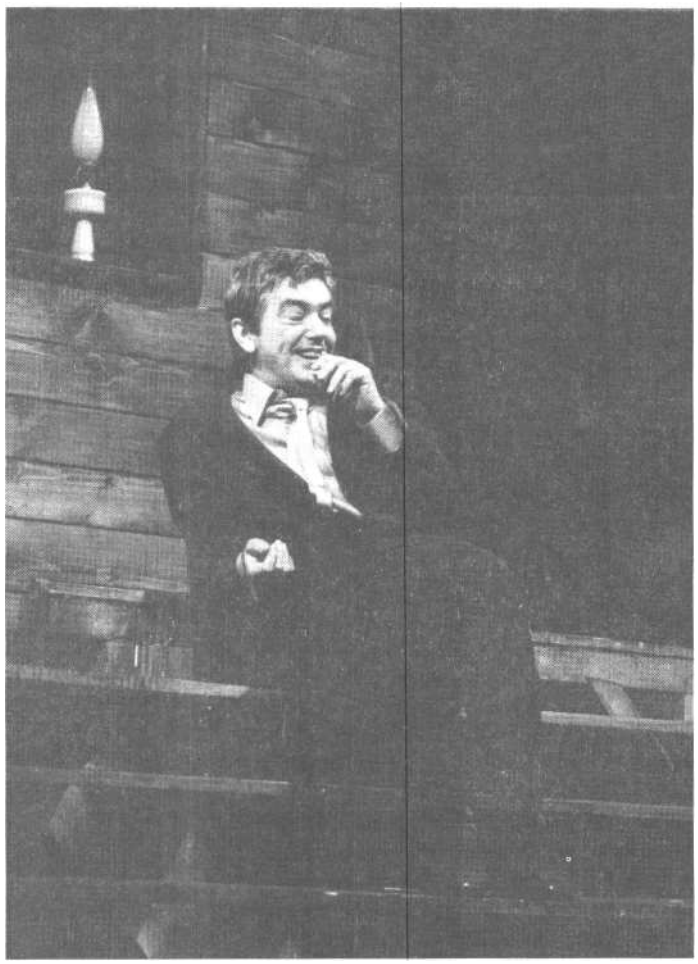
OIDIPUSZ KIRÁLY. Gábor Miklós - fél. Oidipusza nem hatalmas és fenséges mondai király, fennkölt dikcióval és nemessé csiszolódott gesztusokkal; esendő hús-vér ember ő, aki - miközben persze ügyel a tartására és királyi rangjára, amint belé nevelték - nem tudja és nem is akarja elrejteni a rátörő érzelmeket, jelen esetben a sötét balsejtelmekel. (Lukácsy András - Magyar Hírlap, 1970. november 22.)

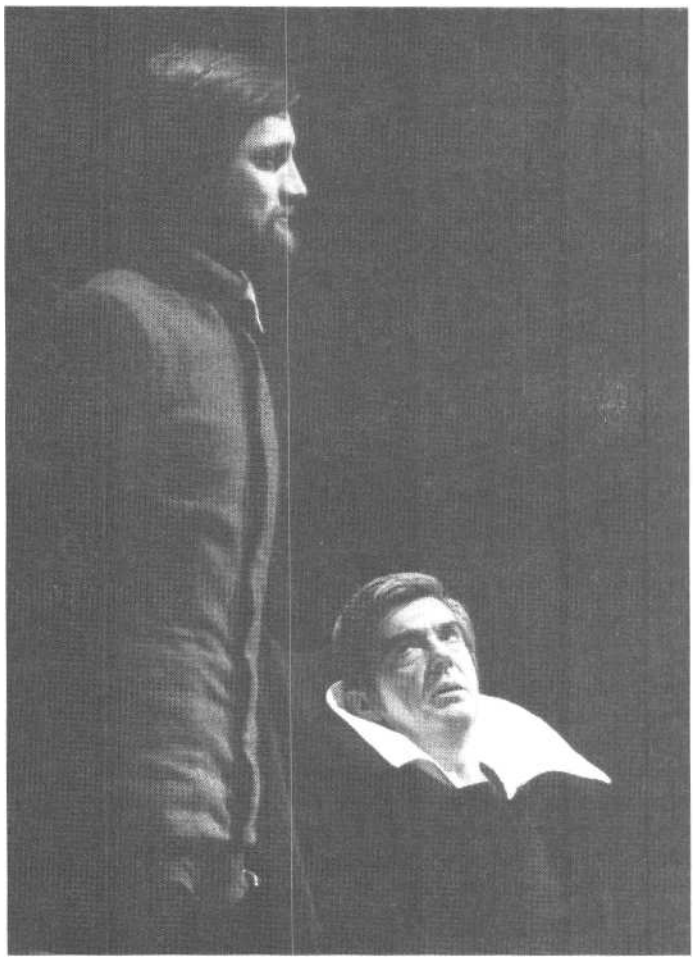
Mer némán hallgatni, és mer velőtrázó jajkiáltással ordítani - csak így együtt igaza kettő. Néha azonban túloz... (Falus Róbert - Népszabadság, 1970. december 5.)

Az Oidipusz királytól alapvetően idegen az a (szándékában a keleti színházhoz közelítő) pantomimikus, elidegenítő játékstílus, amit Gábor Miklós magára vesz, amivel komikussá teszi a tragédiát... ugyanakkor Gábor Miklós jó úton indul, amikor esendő embernek formálja Oidipuszt, de az ő Oidipusza, ahelyett, hogy katartikus megtisztuláson menne át, felmagasodna, egyre esendőbb, egyre ravaszabb lesz, mintha nem is önmaga ellen és önmaga tisztességéért nyomozna, fondorlatosságával már-már ellenszenvet ébresztve, aminek következtében legfeljebb szánni tudjuk a bukás pillanatában, s őszintén szólva nem is értjük, miért vakítja meg magát. (Pályi András - SZÍNHÁZ, 1971. 2.)

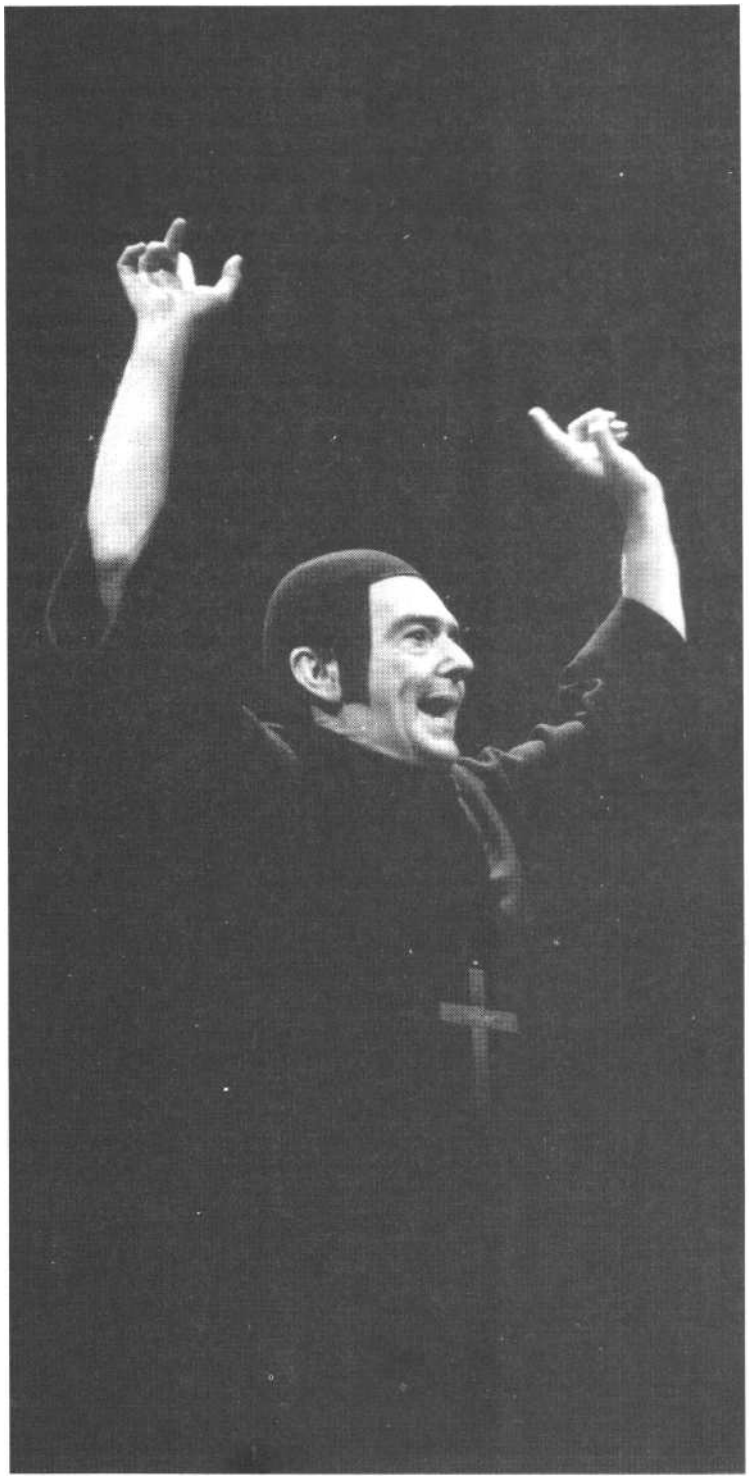
A MIZANTRÓP: Gábor színpadi magánya felejthetetlen. Míg Celiméne és hódolói versengő tirádákkal szapulják az épp távollevőket, félreül. Szinte mozdulatlanul, fejét leszegve maga elé néz. Kezét nyugodtan leejti. De a feszültség ott munkál az izmaiban. Nem azért hallgat, mert fél a felsüléstől, nem is a fáradtság munkál benne, inkább az ugrásra kész indulat, amelyet csak ideig-óráig fékezhet a józanság. Amikor megmozdul, már tudjuk, hogy ki fog törni. Nevetve citál rá a többiek szövegére, egy pillanatig talán még el is hiszik neki, hogy velük tart, egy pillanatig talán még benne is megfordul: milyen egyszerű lenne velük tartani - aztán ez a hangos nevetés hangról hangra keserűbb lesz. Néha talán ellenszenves is ez az Alceste, ahogy mondani szoktuk: „sok. " Tiltakozó jelenléte a minden szennyet olyan kellemetes gyorsasággal magába olvasztó világban - különcködés. De ha ezek az eltávolító ízek hiányoznának Gábor Miklós Alceste-jéből, sokkal könnyebben a múltba utalható lenne mindaz, ami a színpadon történik... Gábor száműzte Alceste-jéből a szánalmasságot. Kemény, keserű hőse közel áll hozzánk... Távozása nem hasonlít a legyőzöttek menekülésére. Inkább olyan, mint amikor odadobják a kesztyűt. (Szántó Erika - SZÍNHÁZ, 1972. 1.)

BOLDOGTALAN HOLD: Amint Josie a lépcsőn összekuporodva ülő, a semmibe bámuló Tyrone-t magára hagyja, Gábor Miklóst elfogja a nyugtalanság, a félelem. Szája és keze remegni kezd, felugrik, cigarettát keres, nagy nehezen meggyújtja a gyufát, s a felvillanó fény megvilágítja szenvedélyes-szörnyű arcát. A rátörő múlt elől menekülni próbálván, felgyorsulnak mozdulatai, hangja elfúló, fel-felcsukló lesz. Úgy játssza el a feltámadó delírium lidérces pillanatait, hogy érezteti a pusztulás és a széthullás feletti fájdalom mélységeit is. Majd úrrá lesz a kezdődő összeroppanás fölött, s hangja, ahogy a régi slágert dúdolja, miközben a folyékony vigaszért, a whiskyért nyúl, ismét gúnyos és cinikus. Sejteti: a pokol kínjait végig kell járnia... S amikor megérzi, hogy a kimondott szavak befogadóra találtak, egyszerre szakad föl minden fájdalom, minden eddig visszafojtott kín és a feloldoztatás megnyugtató érzése. A feltörő, megtisztító zokogásból álomba hulló férfi ábrázolása Gábor Miklós legtisztább, legmélyebb színpadi pillanatai közé tartozik. (Róna Katalin - SZÍNHÁZ, 1975. 8.)

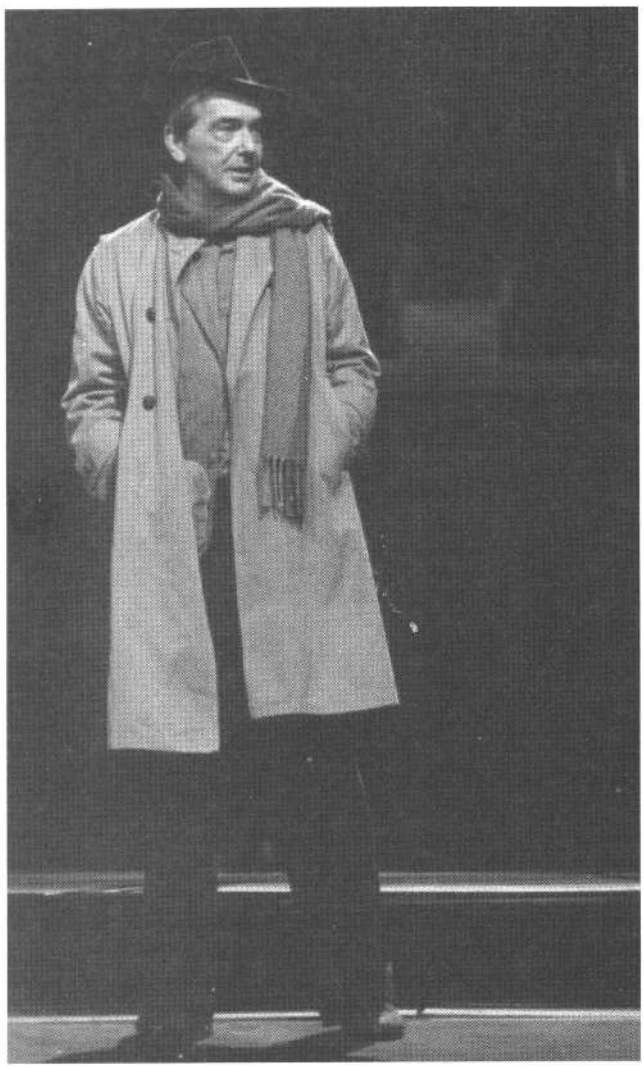




DON CARLOS: Fülöp király nem annyira mint apa és király áll szemben Don Carlosszal, illetve Pasával, hanem mint autoritárius gondolkodó az emancipált gondolkodóval szemben. Fülöp nem tébolyult vérengző, országában polgári jólétet akar, de ahhoz ragaszkodik, hogy ő jelölje ki mindenkinek a helyét, müködését, s ő határozza meg a boldogságát is. Gábor Miklós jól érzékelteti ezt a figura duzzogó gyermetegségével, eltorzult szeretetvágyával. Még a nevetségessé tételtől sem riad vissza, mint például abban a jelenetben, amikor arról értesül, hogy tulajdonképpen nem ő végzett Pasa márkival, hanem az áldozta fel magát - Don Carlosért..,Halt volna meg értem!" - kiáltja felháborodva a pimaszságon, hogy a birodalomban valaki nem az első osztályú király, hanem a másodosztályú infáns miatt vállalt mártíromságot. Szánni való és nevetséges zsarnok ez a Fülöp király - de még őrzi a szabadságnak és emberségnek utolsó maradékát azzal, hogy a törvényt, a dogmát egyéni módon használja -, szemben ideológusával, a vak Főinkvizítorral, aki eggyé válik azzal, gépszerű végrehajtójává válik, és akinek szemében az emberiség számadat lesz. (Szeredás András

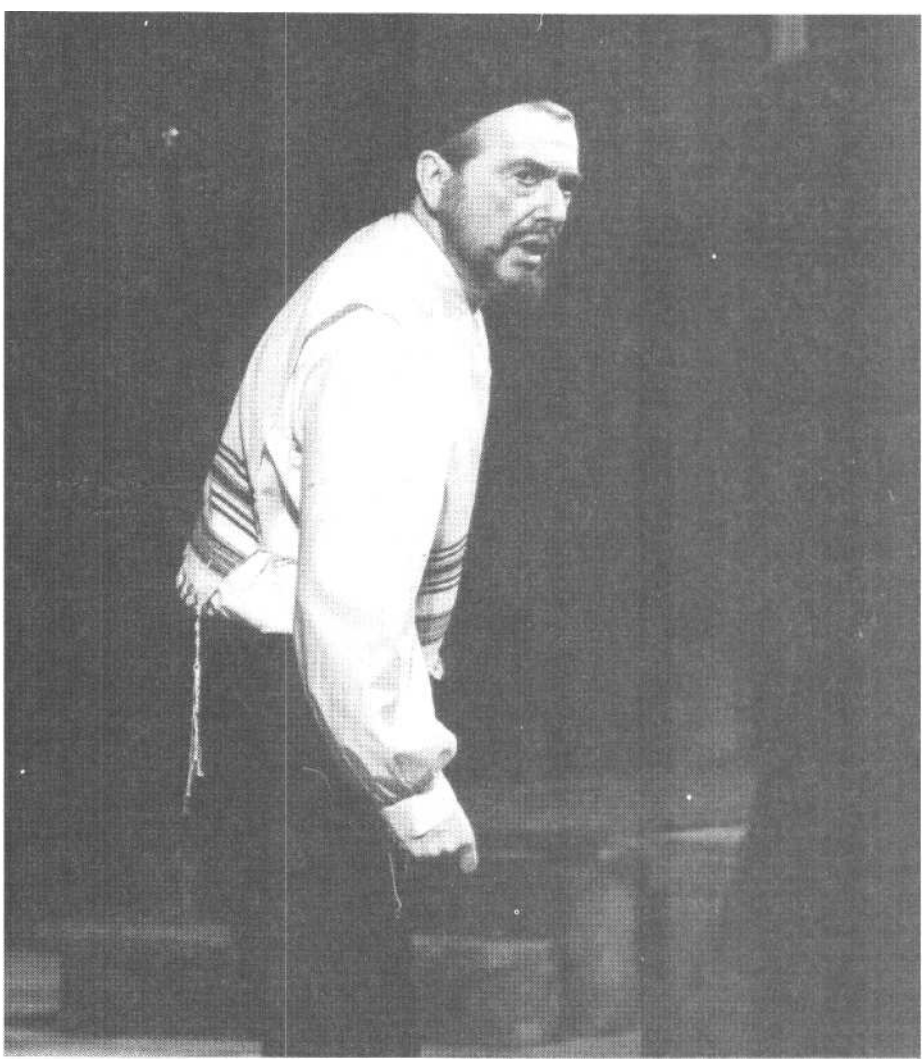


AZ EMBER TRAGÉDIÁJA: Az előadás kezdetekor drapp ballonkabátban, szürke puhakalapban bejön a Lucifert alakító Gábor Miklós, és leül az előszínpadon elhelyezett tonettszékre... Ez a Lucifer mai ember. Olyan, mint mi, nézők vagyunk. Elfogadja az Úr létezését, a teremtés tényét, de mert maga is részese volt a teremtésnek - ha kismértékben is! -, jogot formál arra, hogy beleszóljon a világ működtetésébe, hogy kimondja: tökéletlen a teremtés... Az előadás végén Lucifert lefegyverzi az, ahogy az Úr a vereséget is győzelemként ideologizálja meg. Gábor Miklós kalapját a fogasra teszi, fáradt léptekkel felmegy az égi karba, s a kiterjesztett karú arkangyalok között ő is felemeli kezeit. A színész tartása a legyőzetést, a megadást fejezi ki, de ahogy kezeit tartja, az az újrakezdésre kész ember feszültségét sugallja... Gábor fanyar intellektusa, színészi oldottsága és robbanékonysága, megjelenése és orgánuma mind beépült Lucifer figurájába. A szerep és színész találkozásából nagyon emberi, nagyon mai, kétkedő, tudását megosztó, azzal vissza nem élő értelmiségi Lucifer született. Ezúttal nem túlzás, ha azt állítjuk: a színész a rendező alkotótársa, mert ennek a Lucifer-központú előadásnak a hitelét és igazságát mindenekelőtt Gábor Miklósnak a rendezői elképzelést értő, vállaló és továbbépítő szerepformálása teremti meg. (Nánay István - SZÍNHÁZ, 1984. 1.)

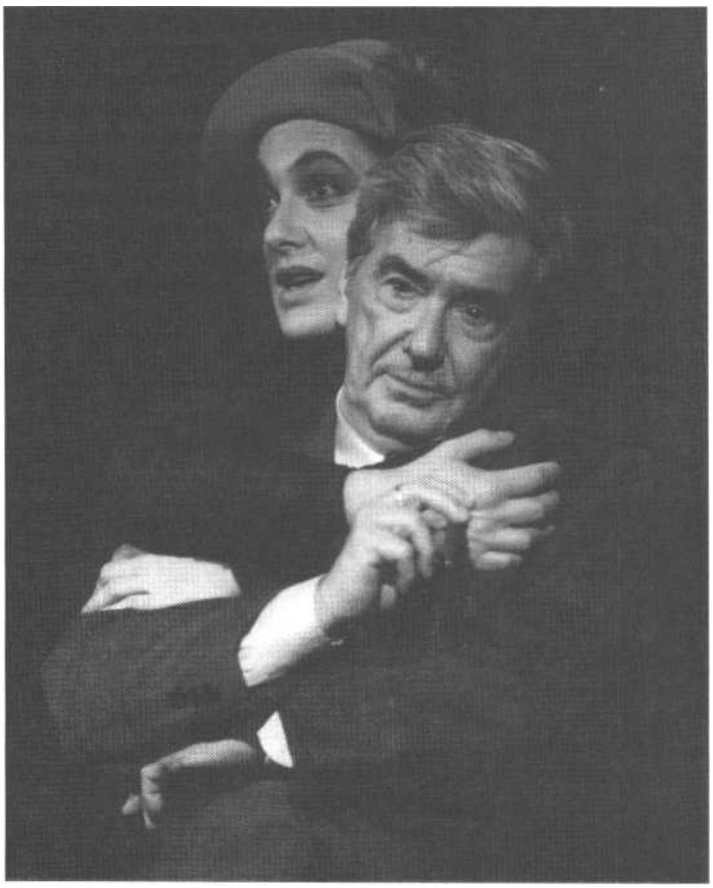


VII. GERGELY: Gábor Miklós Hamlet óta legjobb alakítását nyújtja: kidolgozta a figura mozgását, járását, hanghordozását, félredobva azokat a jól bevált mesterségbeli fogásokat, melyeket sikerrel, de csak önmagát ismételve alkalmazhatott volna itt is. Gábor egyszerre játssza a ripacsot és a zsenit, erőlködve szeretné megérteni önmagát, és szenved is ettől a megértéstől; szenilis agg, akiben egy húszéves fiatal energiái robbannak fel minduntalan. A színész úgy vezeti nagy magasságba a figurát, hogy közben a legemberibb emberré, sorstársunkká is formálja. (Tarján Tamás - Kritika, 1977. május)

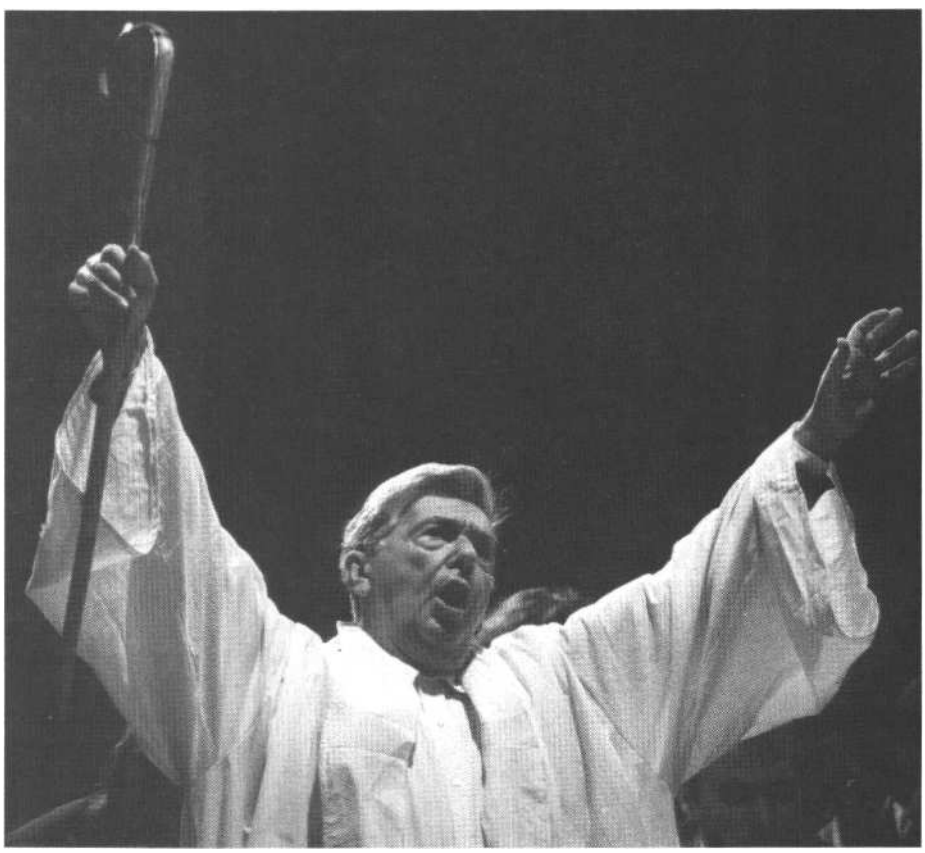
NEM FÉLÜNK A FARKASTÓL: Gábor idősebb a szerepénél - George negyvenhat éves -, és hosszú idő után most először nem érezni játékában azt a kamaszos vonást, ami mindig fiatalabbnak mutatja a színpadon a valódi koránál. Érdekes, hogy amikor 1967-ben a Madách Kamaraszínházban játszotta már George-ot, túl fiatalnak érezte magát a szerephez. Úgy vélte, hozzá kel öregednie, holott csaknem egykorú volt vele. Belsőleg azonban még Hamlethez állt közel; időben nem került messze tőle. Túl nagy volt a szakadék Hamlet világfájdalmas első csalódása és George kiábrándult szkepszise között. Mostanra valahogy „beleérett" vagy inkább belekeseredett a szerepbe. Az a George, akit játszik, mintha önként választaná az outsiderséget. Nem a frusztráció, hanem a megvetés vonásai alakították érdes-cinikusra az arcát... Ez a George túl van azon - nemcsak kora, hanem belső állapota miatt -, hogy változtasson az életén. (Koltai Tamás - SZÍNHÁZ, 1984. 5.)



A VELENCEI KALMÁR: Gábor a rá jellemző eltökélt figuraépítő módszerességgel ábrázol-ja a vallási kirekesztettségét úri és bankári méltósággal ellensúlyozó üzleti potentátot, akinek (pénz)emberi viszonyában Antonióhoz nem a megaláztatás, ellenkezőleg, a gúny, sőt a fölény dominál... Gábor Shylockját a veszteség fölötti lamentálás után - amibe belesűríti a zsidó rituális gyász őszinte fájdalmát és „komikumát" - már csak az igazság kikényszerítésének rideg, személytelen rögeszméje élte-ti. Egyetlen percre esik ki szerepéből - Gábor játékának ez a csúcsa -, amikor a jelképes elégtételi gesztus lehetősége realitássá válik: egy élő ember testébe kellene döfnie a kést. Ebben a megingásban kulminál Shylock életé-nek egész tragédiája. Összeomlása nem akkor következik be, amikor vagyonától, hanem ami-kor hitétől fosztják meg. Gábor azonban tartást ad neki, hogy távozni tudjon a színről. (Koltai Tamás - Színről színre. Budapest, 1992)



INTERJÚ: Gábor Miklós Lukács György belső jegyeit ragadta meg: intellektusának vibráló gazdagságából, gondolkodásmódjának olyannyira egyedi jellegzetességeiből, egyszóval Lukács lelki struktúrájának megfigyeléséből indult ki. Az út, amelyet a színész eközben bejárt, merőben fantasztikus. Tanúi vagyunk egy különös, csodás, megmagyarázhatatlan tüneménynek: anélkül, hogy fizikailag a legcsekélyebb hasonlóság állna fenn a színész és a név szerint is megnevezett színpadi figura között, Gábor Miklósa szemünk láttára átalakul Lukács Györggyé. Nem, nem átalakul. ő maga az. Látom, hogy ez Gábor Miklós, ugyanakkor tudom, hogy ez Lukács György. Még azt is látom, hogy már nem él, ez csak a szelleme. A különös a dologban az, hogy ez a „csak" szócska merőben félrevezető. Mert korántsem azt jelenti, hogy a szellem kevesebb lenne, mintha a képernyőn hirtelen megjelenne az élő Lukács György, jellegzetes szemüvegével és megszokott szí varjával, hanem éppenséggel összehasonlíthatatlanul többet jelent ennél. Az élő Lukács szükségszerűen csak egy rövid, kiragadott részletet jeleníthetne meg abból, ami bennünk, nézőkben Lukácsról kialakult, míg Gábor Miklós mesteri alakítása valahogy az egészet, a teljességet, a sűrített igazságot mutatja fel: az egész múltat, a jelent, még a jövőt is. Azt, amiben Lukács óriási volt, azt is, amiben törpének, esendőnek, szánalmasnak bizonyult. A filozófust, a politikust, az embert, az egészet egyszerre. Nagy pillanatok ezek. Bódító pillanatok. Mint amikor az ember érett, nemes óbort kortyolgat. (Darvas Iván - Színházi Élet, 1990. szeptember 6.)



A DYBUK: A lélekűzés kulcsszereplője reb Aszriel - Gábor Miklós. A színész bölcsessége megnemesíti a csodarabbi figuráját, ugyanakkor Gábor ravaszul minduntalan le is leplezi Aszrielt, megmutatva a ceremónia technikáját, a minden szertartás lényegéhez tartozó manipuláció trükkjei', a többmenetes lélekölő küzdelemhez kieszelt fortélyokat. E küzdelem dramaturgiai veszélye, hogy csupán a szó színpadán zajlik, s mivel nem elsősorban logikai érvek csapnak össze, a hosszú jelenet könnyen filozofálgatássá válhat. Mindenekelőtt Gábor Miklós - Eörsi István Lukács-drámájában is megcsodált - egyszerre intellektuális és érzéki megformálásának köszönhető, hogy a nagyjelenet valóban az előadás csúcspontja lett. (Nánay István -SZÍNHÁZ, 1992.2.)

GÁBOR MIKLÓS

EGY ÖREG HÖLGY LÁTOGATÁSA

Már nem volt szerelmes belé. Csak érezte, hogy a gondolatai nem tudnak elszakadni tőle... nem szerelmes belé, csak gondolt rá, bírálgatva is, hogy a nő lényét megmagyarázza valahogy magának... Érzelmei, kacérkodása a művészekkel - csak felszín volt, semmi más. Ez alatta felszín alatt pedig igen sok okosság rejtőzött - jó emberismeret például... és eközben nagyon nőies maradt... akárhol volt is éppen, légkört, kis világot teremtett maga körül... Mindig ő volt az, akire emlékezni lehetett. Nem mintha feltűnő jelenség lett volna... nem volt benne semmi festői; soha nem mondott különösen okos dolgokat; csak egyszerűen ott volt; igen, ott volt... egy háziasszony, egy gazdag háziasszony! Nagyvilági, mindig túl sokat törődött a társadalmi pozíciójával... S milyen furcsa: az egyik legszkeptikusabb elme volt, akivel találkozott... Mintha tudta volna, hogy egy süllyedő hajóhoz láncolva él, hogy az egész nem egyéb, mint egy rossz tréfa - és enyhíteni akarná fogolytársa keserveit... Neki támasz kel-lett... holott minden volt, csak nem gyenge... Mi volta szomorúsága lelke mélyén? A szörnyűséges félelem... szüleink nekünk adták, ez az élet, amelyet végig kell élni valahogy, sőt - jó-kedvvel, könnyedén kell végigélnünk; és közben a szíve mélyén, érezte, ott leselkedik valami borzasztó félelem. Ha nincs ott a férje, hogy ő ezalatt, akár egy reszketve gubbasztó madár, erőre kap-hasson egy kicsit, felszívhassa ezt a mérhetetlen gyönyörűséget... De megmenekült...

(Mondatok V. Wolf Mrs. Dalloway
című regényéből.
Fordította Tandori Dezső.)

1971. május

Így erőteljes, kerek és fölényes *Oidipusz* után vacsora S. Jucival a Nagyszállóban.

Így gazdag hölgy Angliából. Így ötvenéves nő, akit harmincnak ha néznék. Minden a régi: a hanghordozása, elhúzott, éneklő, ironikus és önironikus kérdőszavai, a mozdulatai. Régi az okossága is (ez a „csacsiságnak" álcázott okosság), és e hűvös burokban változatlanul ott lakik a régi, a gúnyos, lusta, babonás *tündér* is. Az egész csak éppen egy picit fakóbb, mint a gyerek volt, csak éppen kevesebb szerelemmel nézzük őt. De kedves. És a szerelem helyett kíséri őt az emlék. (És az esetleges *megírás* csillogó lehetősége.)

Éppúgy életem misztikus figurája, mint Vincze Ferkó.

A történet? Nincs. Majd kiderül.

Így szép „gazdag" lány. Juci valahogy *nagy*világivolt, már amennyire egy pesti zsidó kislány nagyvilági lehet Siófokon. De nekem Siófok is *nagyvilág* volt. (A fasorok és a pázsitok!) Pedig mennyi unalmas ember! És azt hiszem, hogy Juci is *UNALMAS volt* (ma is az) (és miért nem az mégsem?).

szem, igen; bár most már arra se mernék megesküdni, hogy megcsókoltam-e egyáltalán? (Bizalmas kapcsolatba soha nem kerülhettél vele. Juci mindig *társadalmi lény* volt.) Talán történt valami ilyesmi, egy-egy puszi, amikor elkísértem őt este a parkon keresztül (valószínűleg estélyi ruhában volt, talán még *suhogott* is az a szoknya), bár Juci tapintatos. de kuncogó *humorérzékével* nehéz volt megbirkózni. Egy kamasznak!? Ösztönösen jó helyre tett: csinos fiú, okos fiú, jó családból való, de aligha tarthatott eléggé *férfiasnak.* (Én talán nem éreztem - vajon miért? - „szegénynek" magamat? Szegény kisfiúnak? Mert vidéki voltam? Romantikus?)

Az a kislány sz*keptikus* volt, sokkal okosabb, mint én, a már a kor is művelt és intellektuel, és amit akartok. *Felnőttebb* volt - és lemondó is -, ő tudta, hogy nekem nincs jövőm, márpedig neki, Jucinak a jövő számított, *a biztonság...*

Juci félt. De mitől félt annyira? Mert például a háborútól, a zsidótörvényektől, semmiféle konkrét - de mennyire konkrét! - szörnyűségtől sosem láttam félni, rezzenéstelen arccal csinálta végig az egész történelmet. Nem produkálhatott az élet olyan képtelenséget, olyan szörnyűt, ami Jucit meglepte volna, szelíd humorral védte békéjét a történelem és az alsóbb osztályok - értsd: akik nem tudják, hogyan illik bánni az élet többékevésbé szabálytalan és gyakran oly rossz szagú és szertelen furcsaságaival (dezodor akkor még nem volt) -, a társadalom, e vadon szertelenségeivel szemben. Mert hát *ő békebeli* lény volt, de a béke elhagyta. Egész életében menedéket keresett. Társat sose, csak v*alakit, aki vigyáz rá.* Meg is találta ezt a valakit. A „győztes" aztán *elvitte,* még-hozzá Angliába, nuná, hogy Angliába, gazdag volt F. Iván, egy gazdag család, egy jelentős vagyon örököse, egy igazi *jó parti* „férfi", aki tudja, mit akar. Juci pedig épp az volt, akit egy *örökös* akar-hatott: már kislányként is kész *dáma.* Nagyon rendjén van, hogy *Angliában* kötött ki, de nincs rendjén, sóhajtok most egyet, hogy ezzel „betolakodottá" is vált, valahogy másodrendű állam-polgárrá - egy pesti zsidólány egy vidéki angol iparvárosban?! (0, istenem, miféle királykisasszony volt ez? Es mi-féle Anglia már?)

Az enyheségnek valamiféle bölcsessége volt az a Jucié. Kis *bohóc is* volt ugyan, kétségtelen, de ezt a gazdag fiú elnézte neki. Sokat nevettünk Jucin, kinevettük, provokálta, hogy kinevessük, de ő mindig velünk nevetett, jelezve, hogy a *bohóc* csak szerep, hogy

aztán még ha kinevetted, se kerültél fölibe. (Ez a bohóc-szerep tán kacérság is volt? Talán a megragadni kész kezekből elsikló egyik fogás, a menekülésé?) Körülötte mindenféle népek, színinövendékek, mint én is, bohémek, fura figurák, pesti társasági nyüzsgők, néhány napig mintha még az is szóba került volna, hogy színésznő lesz. (Talán sikere is lett volna, hollywoodi képességei mindenképpen voltak.) De a magamfajta legfőbb kérdése: *tehetséges vagyok-e?* Mert a színpadon *tehetség* kell, minden ellenkező látszat ellenére is, *valamiféle* tehetség. Es a tehetség megalázó. A tehetség maga a megalázás. Egy Juci szemében a tehetség inkább jellemhibának látszhatik. (Egy időben - így szólt a kaján pletyka - F. Iván festészetet is tanult. Azonban amikor az első aktrajzot hazavitte a festőiskolából, édesapja, a milliomos, néhány percig nézegette a művet, majd higgadtan azt mondta: *Édes fiam, ez nagyon szép, de ezt te ne csináld.* A hangsúlyt a *csináldra* tegyük, hogy a mondat eredeti melódiája érvényesüljön. Ezzel aztán F. Iván festőművészi karrierje be is fejeződött.)

Most is, hogy beszél magáról ez a Juci? Tudja, hogy én mit gondolok, gondolhatok mostani életéről; ezért, hogy a társalgás zökkenő nélkül folyjon, *kicsit* kiadja, kibeszéli magát, a férjét is, a világát is. Az élete ma, amilyennek kissé döcögő beszélgetésünkkor velem össze-összekacsintva lefesti: egy vidéki királykisasszony élete, alig borzolódó víztükör, mintha még azt is

éreztetné, hogy élete mélyén van ott valami hiány, üresség is - tudomásul veszi, hogy kicsodamicsoda is ő, és ebben mintha velem, a nem olyannal, a művésszel azonosítaná magát. De csak ahogy jó feleségek, jó háziasszonyok, jó anyák tudják szép szelíden tudomásul venni, hogy korlátolt, szerény életet élnek, minden szavukon, mosolyukon mégis átsüt a titkolt, ragyogó elégedettség, a meggyőződés, hogy ez az ő életük mindenki másénál többet ér, mintha csak a mi vigasztalásunkra titkolnák, próbálnák titkol-ni fölényes boldogságukat. Bármilyen nagy művész legyek is én, bármilyen változatos, gazdag legyen is az én művész-életem az övé mellett, cinkossága velem legfeljebb a civil ruhába öltözött királynőé; tud ő mindenféle vagabundiákról és költészetekről, de a *rang!* úgy-e? mégiscsak! *a rang.* Elismerése, hogy *sokra vittem,* csak addig számít igazán elismerésnek, amíg - egy-egy mosoly, cinkos pillantás kurta idejéig talán - azt tapasztalja, hogy nemcsak jól nevelt vagyok, de *közönyös* magam is, közönyös a saját, az én életem értékei iránt - bár ez a közöny, az enyém, egészen más, más az oka, eredete, ez kiharcolt közöny, illetve, no, persze hogy nem „kiharcolt", de egy éppen nem fölényes alkat tagadása ez, kimerültség inkább; míg az ő közönye szelíd, természetes, éppenhogy beilleszkedő, nincs abban semmiféle ellenállás.

(Ámbár Juciban mégiscsak van valami ijesztő.) (Mi?) (Ijesztő? Talán a kétely? Az üresség?) (Mintha tettetné magát; mert lusta egy másfajta élethez?)

Nem sivár ez a *rendes* élet? Hisz csaknem a szívtelenségig mocsoktalan és rendes... *rendes...* De ő szeretni is tud, igazán... azzal a kissé cinkos, valójában talán csak udvarias mosollyal, amely az én feltételezett kalandori felfogásomnak szól, de szilárdul hangsúlyozza, hogy ő nagyon szereti „Ivánkát" vagy a gyerekeit, akiket jól akar és fog kiházasítani, ez jár nekik. *Szeretem Ivánkát* - és még kiket szeret? ...persze az ő nyelvén a szeretet szónak is megvan a pontos jelentése, ez a bizonytalan és határok nélküli szó is minden kérdő hangsúly nélkül használtatik, mint egy jogi fogalom a bírósági indoklásban. A határoknak ez a pontossága mindenben, érzelmekben, mosolyokban, öltözködésben, bizalmasságban, tréfában és sóhajokban (amelyek még egy rejtett életre is utalnak, egy titkos kurtszmálerre) ...egy már *állatian* ösztönös etikett ez. Mindig őszintén volt *társaságbéli úrilány.* Hogy mire *gondolt?* Gondolt egyáltalán valamire, valaha? Teljesen *ösztönös* volt, *társasági lény is* az ösztöneivel, éppen ez volt benne az *arisztokratikus.* Elvégre *arisztokratának* lenni, az ösztön dolga, állati dolog.

Arisztokrata? 0, a pesti zsidó kabarétulajnak (és mellesleg néhány bérház tulajdonosának) leánya? Apja ugyanis-fura-a legdisznóbb pesti kabaré tulajdonosa volt, amely éppen ordenáréságának köszönhette sikereit! Anyja közönséges, kávéházakban römiző, vörös (festett) hajú pesti zsidóasszony. Ő meg mintha törvénytelen gyerek lett volna, mindig ilyen volt; halk, mindig kissé álmosan kívülálló királylányka, maga se tudja, hogy került közénk. Az ilyenektől lettek a siófoki sétányok oly tündérlakta parkok.

Kedves és jó kislány volt, de miféle kedvesség, miféle jóság volt ez? Amikor apja elküldte idegen földre, amikor F. Iván elvitte őt magával, amikor *elvitték,* Juci, valószínűleg a férj utasításainak megfelelően, ahogy az elő volt írva, egy csapásra megszüntetett minden kapcsolatot apjával, anyjával, barátaival, mindazokkal, akikkel addig jó és kedves volt, a legtermészetesebb, ha akarom: a legszívtelenebb módon, ugyanazzal a mosolygó arccal elhagyott mindent és mindenkit, országát is, hogy Angliába menjen - hogy aztán, ha úgy fordul a történelem kereke, mint Anglia királynéja, akár hadat üzenjen nékünk. Es ki gondolna ezért bármi rosszat róla?

A két férfi Juci életében: apja és férje, ők is... két zsidó arisztokrata. Mert a trágár orfeum köpcös, tuskószerűen kurta és vaskos tulajdonosa is az volt, kemény arisztokrata, vörös (festett) hajú és hangos felesége mellett hallgatagon, ki-húzott derékkal, gőgösen kereste a pénzt. Zárkózottan adta a bankot. Volt egy szeretője, aki messziről leányára hasonlított, de Juci virágszerűen finom volt, ez a szerető pedig (vajon vele mi történt azóta?) ordenáré másolat. (Valószínűleg az eredeti, a királylány is festette a haját, de ezt sose tudhatta biztosan az ember, míg a szerető ugyanolyan színű haja messzire rikított a hennától. Apja egyszer! egyetlenegyszer! látogatta meg őt Angliában, anyja soha. Pirinek, gondolom, nem volt kedve hozzá. Egész jó helye volt őnéki a színészotthonban, ahol nyilván megvolt a mindennapos römipartija. Az öreg S. K. pedig úgy gondolhatta, hogy nem azért neveltette drága pénzen svájci intézetben a lányát, hogy azután ő, aki mégse más, mint egy pesti orfeumigazgató, akitől a szocializmus még az orfeumot és jól megszolgált vagyonát, a néhány bérházat is elvette, szóval hogy ő, aki most már nem más, mint egy izraelita koldus valahonnan Keletről, hogy ő megjelenésével kétessé tegyen egy még amúgy sem tradicionális angliai céget. Itt min-

den szereplő nélkülözi azt, amit „érzelemnek" hívunk, de minden szereplő pontosan azt teszi, amit az igazi érzelem kívánna:. „önfeláldoz", „lemond", „hűséges" stb. Igy jön létre a vagyon és a társadalmi helyzet.

Tündér? titokzatos királyleányka? talán mert annyira nemtelenvolt, nőiesnek látszó szépsége ellenére. (Elvégre én azt se értettem soha, hogy Marilyn Monroe-t „szexinek" mondották - csak az amerikaiak nézhették annak, akiket a sznobizmus még ilyesmiben is félrevezet.) Az *érintetlen*ség, ez a legfontosabb, *nem* szerelem, *nem* szerelmet, azt nem, a világért sem! A hűvösség, a korlátoltság, a védelemre szorulók precíz életismerete... élettől veszélyeztetett... ez a *királyi anyag.* Az *úrilány,* „királyi vér", amely azonban nem kapcsolható semmiféle „elhivatottsághoz", csak biológiai alkat talán, a vér lassúsága vagy hűvössége inkább: no, ez a *kékvér,* merthogy nem forró vörös; lemondás arról, amire nem képes vágyni, hidegvér?

Alig hihető, hogy valaki „megkívánta", inkább csak birtokolni kívánhatta bárki, ahogy a gazdag emberek kívánnak maguknak egy mutatós, használati értéke nincs, mégis kincstárba való tárgyat. Nem volt *erényes,* amennyiben nem volt benne semmi keserű. De *tisztességes* lány volt, és az maradt asszonynak is, *tisztességes,* erre megesküdnék. Azt hiszem, hogy mindent élvezett, sétát, táncot, új ruhát, társaságot, de a jó dolgoknak ebben az illedelmes és kellemes világában nem volt helye olyan kivételes és brutális élvezeteknek, mint a testi gyönyörök. Természetes meggyőződése lehetett, hogy egy vagyonhoz utódokra is szükség van, mégis alig tudom elképzelni, mitől jöttek világra azok a gyerekek. Valószínűleg jó anya lett belőle, de az is lehet, hogy megszülte az utódokat, aztán többé nem törődött velük. Merthogy, azt hiszem, ezt is mondtam már, lusta is volt... bár nem volt frigid, azt nem hiszem, nem. Az túlzás lenne.

Ma este is egy angol színésznőről mesélt, aki egy kitüntetés átvételekor teljesen áttetsző ruhafelsőben jelent meg az udvarnál: *Minek ez, mondd?- ő* csak feltűnési viszketegséget, szenzációhajszolást látott a felséges környezetben mutogatott mellbimbókban. Amikor megjegyeztem, hogy hátha a kihívás, a lázadás volt az ok? ne adj' isten: egy világnézet? Hátha az a művésznő egyszerűen csak *hitt a* botrányban? Hátha élvezte a botrányt? ...ha örömet okozott neki? Láttam, hogy Juci ezt a választ várta tőlem, ismeri ő ezt az én válaszomat is, tudta előre, hogy ilyenformán fogok válaszolni, és ezt éppúgy megérti, mint saját osztálya válaszát, azt, amelyet ő egyébként illedelmesen hangoztat: *reklám! ...jó* válasz, hisz ez semmisíti meg legbiztosabban a merész színésznőt, besorolván a fennálló rendbe őt is - Jucinak egyik válasz se ér többet, egyik se érvényesebb, minta másik, de mi köze hozzá? Ez csak társalgás... nem, ez se fejezi ki pontosan közönyét és fölényét... Es mint már rég, kislány korában is, az elnyújtott kérdés: *Gondoloood?* és: *Lehet, hogy én távol állok ezektől a dolgoktól...* Hisz inkább én vizsgáztam a válaszommal, engem provokált, inkább engem nézett mélázva és mosolyogva, nem azt a filmszínésznőt, aki úgyse más, mint egy újsághír, pletyka - *beszédtéma a* társaságnak, amely ilyen beszédtémák nélkül bedöglene. Erényes. no igen, de az erény is csak leheletnyi, áttetsző semmi. ő azt a színésznőt inkább csak kirekesztette a mondén társaságból, mint erkölcsileg elítélte. Engem vizsgáztatott, mélázó mosollyal: *hát igen, ugyanolyan vagy, mint régen, a kamasz...*

Ez a szelídség, amelyben a gyötrődő fiúk talán az angyalok kiegyensúlyozottságát látják, ezek a gyermekes, de ironikus kérdések, amelyekben az elrablásra várakozó királylány ajkairól rebbenő alkonyi sóhajt vélik hallani, ez egyszerűen a szirének éneke, a haltestű nőké; de a végeredmény valóban egy csaknem bölcs, a jósághoz hasonló belátás és ragaszkodás. Ki tudja, hátha éppen ez és ennyi a bölcsesség, a jóság, ennyi az ártatlanság, hátha *éppen ez az* etikett?! Hátha nem más az egész: *etikett?* Es egyben az angliai erény? Es egyben: az erény?

Juci életében a kalandos, a nagy szerelem - a szülői akarat ellenére (a kislány Juci egy pillanatig Júliának képzelte magát?) - H. P., a sportbajnok volt (most Londonban él, mi a foglalkozása?). Jucit akkor svájci intézetbe küldték, és mire hazajött (így meséli), teljesen kijózanodott. Én egy-két balatoni nyáron szerelmes voltam Juciba - tizenhat éves lehetett, én tizenhat? tizen-nyolc? érettségi előtt? után? -, mint igazi kamasz, volt egy este, emlékszem, amikor szerelmi görcsben órákig leskelődtem a házuk előtt a Szent István-park egyik padján lapulva, hogy csak egy percig láthassam, csak amíg belép házuk kapuján, órákig, egyet-len pillanatért. F. Iván viszont, bár alig lehetett idősebb. mint én, tudta, mit akar. Jucival is konkrét és okos céljai voltak. Juci bohém barátaihoz mindig barátságos volt. A'45-46-ban már kommunista művészeket, akiknek legtöbbjét is-merte még a siófoki strandról, a különböző éjszakai táncos helyekről, maga hívta meg gyárába, fizette nekik a szép gázsikat, hogy őellene agitáljanak, hogy lázító verseket mondjanak az ő munkásainak, fölényes mosollyal figyelte működésünket, ártalmatlan dolog volt ez, miért ne? Igazi demokrata volt, ahogy az idők kívánták - no meg persze jóba akart lenni a hatalommal. Úgyis tudta, hogy ha itt a pillanat, vagyonával együtt meglép majd. Nem vett komolyan bennünket, nem vette komolyan a hozzám hasonló forradalmárokat, az egész kommunizmust és minden szájjártatásunkat. Igaza volt. Életveszélyesek voltunk, de komolyan venni nem lehetett minket.

Bizonyára szerelmes volt ő is, de tudta, és nyilván ma is tudja, hogy egy örökös feleségének mik a kötelességei, hogy Juci meg fog felelni ezeknek a kötelezettségeknek, hogy a többi, a színésznövendék, a sportoló csak jelentéktelen játék, elmúlik; bízott Juciban, ugyanúgy, mint az apja, aki a svájci intézetbe küldte szerelmi bánat ellen. F. Iván számára Juci varázsa nem volt veszélyes, hisz ő maga is király volt: normális ember, akinek pénze van. „Ivánka" komolyan vette Jucit. azt vette komolyan, *ami* Juci, tudta, hogy számíthat rá. Tudta, hogy Jucinak mire van szüksége, hogy *létezhessen.* Tudta, hogy Jucinál mindez morális higiénia kérdése is.

Hogy Iván tudott-e Juci *üresség*éről? Arról, hogy Juci nem hitt Istenben, hogy Juci nem hisz semmiben, csak fél? Ez csak akkor lenne kérdés, ha Juci maga tudna róla, ami egyáltalában nem valószínű. Hogy Iván tud-e róla, hogy bizonyos

értelemben S. Kálmán rosszkedvű sznobizmusának, nagyravágyásának beteljesítője, a másik családapa céljainak szolgálója ő? Hogy Juci S. Kálmán céljait szolgálta, és S. Kálmán jó apa volt, hisz mi lett volna Juciból itt, a kommunisták Magyarországán? Tehát hogy Juci mennyire alárendeltje egy célnak, amely ebben a kegyetlen szóban foglalható össze: „anyaság"...? Én kezdettől fogva úgy éreztem, hogy itt mindenki mindent tud. De ez talán csak illúzió: ők tudtak és tudnak valamit, amit én sose tudtam, ezért gondoltam mindig, hogy ők mindent tudnak. Es... még az is lehet, hogy F. Iván ebben a történetben nem más, mint egy kemény, boldogtalan szerelmes férfi, aki úgy hordozta sorsát, üzletét, mint titkos betegséget és szenvedést... mindenesetre ő tétovázás nélkül, igazi hősként, cowboyként, pontosan tette, amit kellett, soha olyat, amit Jucinak szégyellenie kellene, kemény volt, ahol keménynek kellett lennie, gyengéd, ahol arra volt szükség, férfi módra, természetesen cselekedett, mint vadász a vadonban. (Miközben az én világomban olyan erős férfi, mint Jani, az ő bokszolóvállaival, az utolsó hívő kommunista, akit ismertem, öngyilkosságra vetemedett.) Az F. I. házaspár Angliába érkezve évekig egy lehetetlen kis vidéki városkában élt, mert az angol kormány csak úgy adott engedélyt a letelepedésre, ha hozzájárul-nak az elmaradt vidék fejlesztéséhez. És Juci ekkor- no persze nem egy bányász, nem egy mosónő színvonalán - alkalmazkodott a pionír férj kínálta körülményekhez, mint egy vadnyugati telepesnő. (Különös módon értelmezett *kényelemből* is, ami szintén Jucihoz tartozik.) Van itt valami, amit Juci mégiscsak halálos komolyan vesz, de az nem mi vagyunk, nem a művészetünk és sikereink, valami kötelesség- és hálaféle, egy világ, amelyben mirólunk elfeledkeznek. Egy kiválasztott és kitaszított, mindent megértő és teljesen értetlen, semmire se jó, irigyelt és szeren-csétlen társaság összetartása, amelynek állandó fenyegetettségét Juci annyira érzi... nem a művészet meg a szerelem talán emberi, de haszontalan világa ez, ez egy szűzi és kemény élet, amelyben az érzékeknek és érzelmeknek nagyon is alárendelt szerep jut csak, ahol a szépség arra szolgál, hogy egy asztalfőn legyen dekoráció, az érzékiség arra, hogy megfelelő számú gyerek szülessen, a művészet pedig - nos, a művészet pedig legyen „természetes".

Juci meg én nagyon jól szót értettünk. Látszólag minden nevetésünk, minden udvariasságunk ugyanabból a világból való volt. Elvégre sikerem van, *sikeres* ember, az vagyok én is, egyes alkalmakkor engem is meg lehet hívni, még díszvendég is lehetek. ő álszerényen, csaknem sóhajtva, mint aki életének egy másik lehetséges, talán szebb lefolyásán is képes elgondolkozni, úgy beszélt az én életemről: *te sokra vitted... nagy művész vagy...* Es a maga ízlésével nyomban ki is emelt a többi magyar színész közül - és éppen Oidipusz után! -, mivel? hogy nem beszélek „szépen", mint például régi színésznő barátnői. Ezzel elárulta, hogy ízlése azóta se változott, ma is, mint gyerekkorunkban, a filmek „természetes" színjátszása a jó szerinte ma is, vagyis ahogy az amerikai színészek játszanak... és lehetséges, hogy nekem is ez a véleményem, ma is ez. Egész „színházi küldetésem" innen indul és ide tér vissza: a „természetességhez", ezzel akartam én megreformálni a hazai színjátszást, ahogy apám mozijában tanultam. De mi is ez a „természetesség"? A fiatal Széchenyi-féle hősök arisztokratizmusa, hazátlansága, az angolszász hősöké, mondhatnám inkább, akik rongyosan és piszkosan is maradnak azok, akik, legfeljebb ezután „az lesz a divat", a megszaggatott ruha és borostás áll, a gyarmati háborúkban megtépázott öltözetű angol arisztokrata eleganciája. Es csaknem „fajgyűlölet", gyűlölet és megvetés a szentimentalizmus másik válfajával szemben, Jávor Pali feszes dzsentriségével szemben, miközben mi is a legszabályosabb, legszentimentálisabb, gyerekesen szimpla történetecskéket játsszuk végig prérin és lokálokban. Az úriember, fegyvere a kézben... az angol és a nem barbár... milyen hittel játszottam, utánoztam én ezeket a hősöket, magányos kisgyerekként tollat tűzve a hajamba, kamaszként meg a lányok előtt, eszembe se jutott, hogy hisz én gyenge vagyok, karocskám csenevész, nem vagyok magas és szikáran csontos, mint Gary Cooper, hanem kicsi vagyok és inkább gömbölyű, és hajam se szőkésbarna, ha-nem déliesen sötét... Nos, ezt a „természetességet" dicsérte most Juci, nemcsak azt leplezve le, hogy ízlése -vagyis egész *társaságának,* világának ízlése - mit sem változott, hanem hogy én magam se változtam jottányit sem; azt, hogy Brook és Brecht vagy minden vers mértéke legfeljebb annyit tehetnek értem, hogy jelszavakkal és ideológiákkal szalonképessé tesznek egy másik világban is. A nagyravágyó vidéki mozisgyereket, a sznobot, aki azzal tűnt ki, hogy nem Ráday Imrét utánozta, hanem Clark Gable-t.

Mennyire rokonszenvezek én ezzel a világgal? Valóban szerelmes vagyok belé? Vagy egyszerűen unom? Kellenek nekem ezek a „szépségek"? E „Jucik" szőkesége, széplányságuk, amelyben alig van valami emberi, valami „érdekes" (legfeljebb egy kis törés a szem alatt) - sose értették barátaim, hogy mit eszek én ezeken a lányokon. Ezek a „filmszínésznők", ez a lélektelen, vagyis az érzékektől távoli szépség... (Az én érzéki fantáziám túlzásai pillanatok alatt minden megkívánt nőből karikatúrát csinálnak.) (Egyszer, egy pillanatig megéreztem egy ilyen szőkécske szagát: neki is van szaga? Neki legfeljebb illata lehetne, pedig ez tagadhatatlanul enyhe sajtszag volt… Míg a „másik nő", Hendrikje testének semmilyen körülmények között, mosdatlanul se volt soha más szaga, mint valami alig megfogható, álombéli „testszag", csak annyi, hogy az érzékek felriadjanak.) Vagy inkább a *férfiideál a* fontos, a szerep, amelyet egy ilyen vadnyugati történetben

játszhatnék? A *vadász?* Utóbbi időben a cowboyfilmekben bántón érzem a „fasiszta" tökkelütöttséget. De élni egy pusztán „emberi" világban, amely nem ismeri a „helytállást" és az „elhivatottságot"...? Várjunk... mindez fontosabb, mint hogy ilyen elnagyoltan locsogjak róla. Azt hiszem, abba kell hagynom, még akkor is, ha most jönne a legfontosabb...

Ennek a most megjelent Jucinak alakja-ez az ötvenéves, finom alak, kissé konzervatív, de *legutolsó divat szerint konzervatív* fekete ruhájában és frizurájával (tizenhat évesen talán kissé túlságosan is szőke volt, most az eredeti [?] sötétebb, hamvasabb szőke, valószínűleg most is festett, mégis), ez a finom úrinő, a régi siófoki kislány változatlan gesztusaival, hangsúlyaival és grimaszaival, ez a gyengéd, okos és nagyon józan, bár költőien ironikus, csaknem előkelő asszony, aki valahogy még tiszteli is bennem a nagy, a híres, sikeres színészt, ez a kétségtelenül kedves és mosolyogni való jelenség: nem leplezi-e le mégis a gyerekkori ábrándot - nem is róla, rólunk, hanem - önmagamról mint biztos kezű, normális férfiról? Nem tapasztalom-e jelenlétében is, hogy az én királyságom nem e világról való, illetve: akárhány királyszerep, mégiscsak proli vagyok én, az emberi szenvedések csepűrágója? Nem szeretem-e mégis jobban Hendrikje, a színház, a bolondok, a magam cinikus és mindennek beugró, érzéki és emberi világát? ,,Úrigyerek?" No persze, az voltam, és ez néhány évig bizonyára pikánssá tette tehetségemet. De én bizony mégiscsak csavargó vagyok elsősorban, ne feledjük. Jucikám: okos kislány voltál te mindig, tudtad, kivel van dolgod. Es tudtál te mindig, mindent, egyszerűen, de átfogón és gyakorlatian...

És ahogy Juci beszél, abban goethei irónia, igen, ezt a szót kell használnom: *goethei,* a volt siófoki kislány fagyos varázsában, abban, ahogy elhatárolja magát a romantikától, amelyet pedig ért, annyira józanul, hogy az már maga a költészet... és goethei, nos, unalmas laposságában is... Nem érzem-e, hogy egy ilyen lénnyel az oldalamon a legszörnyűbb fenyegetne: tudniillik az unalom? Mert persze a vacsora közben is unatkoztam, ahogy unatkoztam más királylánykákkal is, nem lehettünk olyan kurta ideig együtt, hogy ne unatkozzak, hogy mondanivalóval, sőt érdeklődéssel győztem volna.

Itt volt, ötvenéves korában ugyanolyan szépen és érintetlenül, két gyerek után is, éppúgy, mint tizenhat évesen, akár hatévesen: Juci ugyanaz.

Rejtély volt, na!

Holott *átlátszó* volt, a semmitmondásig.

De mindez csak vázlat.

És végül: mi mindebben a valóban, az „objektíven" létező? *Van ez* az egész?

(Eltelt több mint tíz év, vagy tán mégse annyi? Juci ismét Pesten járt második férjével, már egy valódi angollal, aki magas volt, karcsú, keskeny csípőjén nem ráncolódott a kétsoros sötét zakó, és halántékán éppúgy felnyírva az őszülő haj, mint a *Gunga* Din-film gyarmati tábornokainak. Ritkán szólt, csak udvariasan úgy tett, mintha figyelne, hümmögött és mosolygott, amit persze indokolt, hogy ő csak angolul értett, mi meg többnyire magyarul beszéltünk, Juci időnként lefordította neki beszélgetésünk tartalmát, és a derék angol ilyenkor megértően bólogatott. Igen, *a második* férj. Ivánka ugyanis elvált Jucitól. Néhány hír eljutott hozzám az utóbbi években házasságuk fordulatairól és felbomlásáról, fura hírek, Juci legendájához nem illő hírek: hogy Ivánkának másik nője van, hogy Juci hosszan, részletesen meséli barátainak, hogyan akarja Ivánka megölni őt, miféle mérgezésekről, fojtogatási tervekről rántja ő le naponta a leplet, hogy Ivánka az életér tör! Ő, istenem, az angol királyi és trónörökös párról is olyan kellemetlen pletykák járnak mostanság! A hisztéria, a hisztéria! minden román és romantika ősellensége, az üldözési mánia Jucikám, te édes normális - megkergültél? E Ivánka, te? Vajon az az elvetélt „festőművés" akart feltámadni benned, mindenféle elvetélt gyerekkori lehetőségei az életednek, ahogy e velünk, férfiakkal előfordul néha így ötvenesen Vagy arra jöttél rá, hogy az üzlet, a nagy kaland már nem elég menedék Juci és az ő tökélete otthona ellen? Talán felfedezted, hogy te is egy alattomos összeesküvés kiszemelt áldozat vagy? hogy Juci félelme, a szőke királylányka oltalomkereső bája, ez csak a csábítás eszköze, hogy megtedd a lépést, amely a csapda mélyér visz? Egyszerre megvilágosodott előtted, hogy micsoda iszonyú ereje van Jucinak, démoni ereje? Es téged ugyan senki se védelmezett, ahogy te védelmezted Jucit! Végül is irtóztatok egymás- tól, mi? Ez az új férj talpig angol és talpig férfi, és talpig gyanútlan, és Juci semmit nem örege- dett, Juci semmit se változott, a régi érintetlennek látszott, minden ugyanaz volt, még ugyanazabb, csak én voltam már más, megváltoztam én is, mint Anglia, és amikor egyedül kiléptem a vendéglő ajtaján abba a keskeny utcába, ott a Vígszínház mögött, nagyot lélegeztem, szabályosan úgy, mint aki szabadul, és cinkos haversággal gondoltam ifjúkori magamra, aki nem volt elég érett, nem volt eléggé férfi ahhoz, hogy érdemes legyen csapdába ejteni, aki megúszta, aki számára Juci most már sose lesz más, mint az a tizenhat éves kislány a siófoki park kavicsos útjain, fehér estélyi ruhában, amely talán suhogott is, ahogy lépett, rajtam *fehér* szmokingvolt, gomblyukamban vörös szegfű, és *lehet,* hogy csókolóztam is Jucival, messzi pedig azt játszotta egy zongora meg egy dob, hogy *Coffee in the morning, and kisses in the night...)*

Gábor Miklós rajzai

Részlet a *Nyarak* című, kéziratban maradt könyv Asszonyok- lányok című fejezetéből.

KOVÁCS DEZSŐ

AZ ILLÚZIÓK ÉS A VALÓSÁG

OSZTROVSZKIJ: ÁRTATLAN BŰNÖSÖK

A legendáknak is megvan a maguk sorsa, elő- és utóélete. Márpedig Vasziljev két lábon járó, élő legenda. Óriási nimbusza van nálunk és szerte a világban. Nem véletlenül. Néhány éve már idehaza is felborzolta a színházi kedélyeket. Szélsőséges reakciókat indukált. Botrányszagú, amit csinál. Kivé-teles precizitással celebrált előadásai még a vájtfülűek némelyikét is megdöbbentik. Mindenestől teátrális, amit csinál. Egyszerűbben szólva: színházszerű. Nála a színház nem öncél, ha-nem végcél és eszköz - emberi szenvedélyek, lelkiállapotok és játékok megmutatására. Mit is kezdjünk hát egy élő legendával?

A hírhedett rendező, azt hiszem, élénk kacajjal fogadná a személye körüli tüsténkedéseket. Mert hát Vasziljev - kell-e mondanom - szabad szellem. Fittyet hány a színházi konvenciókra. Aligha-nem a közönség „elvárásaira" is. Tehetsége természete szerint működik. A néhai művész színházbeli Dosztojevszkij-adaptációja, *A nagybácsi álma* valósággal sokkolta a szakma egy részét. A publikum nem kis hányada dühödten elutasította az előadást.

Szolnokon, ahol Osztrovszkij *Ártatlan bűnösök*-jét rendezte, a nézők egy része már eleve távolmaradásával tüntetett. Gyenge harmadházzal ment az általam látott produkció, ami Szolnokon, ebben a színházszerető városban legalábbis nem szokásos. A dolgot némiképp bonyolítja az a körülmény, hogy ez az előadás éppen a soros magyarországi parlamenti választások első fordulója előtt pár nappal esett meg.

A színházról író ember ilyenkor bizony zavarban van. Vajon minek is szól a látványos távolmaradás? Az előadás hírének, esztétikai minőségének avagy a közelgő politikai fordulónak? Egyáltalán: lehet-e pár nappal valamely sorsfordítónak ígérkező társadalmi esemény előtt színházat játszani? Vajon mi hat erőteljesebben ezek-ben a napokban a színészek produkciójára: a játszói rutin, a mesterség önfegyelme avagy az állampolgári szituáltság, veszélyérzet, öröm, esetleg indulat? A színész, ha becsülettel műveli mesterségét, nemcsak a szakmai ingerekre reagál érzékenyen, hanem a mégoly hétköznapian vagy provinciálisan politikaiakra is. A világszínház nagy drámái közül jó néhány éppen a politikai sorsfordulók emberi hátországát jeleníti meg a görögöktől Shakespeare-en át mindmáig. De hát a közönség is állampolgárokból áll, akik itt, Ká-Európában edzett ideg-rendszerükkel legalábbis sejtik, hogy megint és újra a szó szoros értelemben véve a bőrükre megy a játék.

A Szigligeti Színházba, ha szabad ilyet mondani, nem a legjobb közönség jött el aznap Vasziljev-rendezést nézni. Semmiféle kapcsolat nem látszott kialakulni színtér és nézőtér között. Hatalmas és üres holt térben játszottak a színészek. Hidegen és távolian koppantak szavaik, főképp az előadás első részében. Távolinak, rutinosan deklamálónak tetszett a színészek játéka - holott ez már a játék stilizációjának része volt. Égészen addig, amíg a Krucsinyinát játszó színésznő át nem vette az előadás irányítását.

Törőcsik sugárzása beragyogja a színpadot. Fáradt színei élénkek és élnek. Virgonckodása ironikus és élettel teli. Fölhabzik nevetése. Magába hullik úgy, hogy egy vérbő kacaj elharapott végében már a halál fagyos szele süvít. Egy színésznőt látunk, aki átéli az életet, olyan magától értetődő természetességgel, ahogy azt csak a nagyon okos ösztönlények tudják. „Éli az életét", körülbelül úgy, minta nouvelle vague nőfigurái. Van. Úgy is mint nő, és úgyis mint színésznő. Ez a szerepe. A színésznő nem oltja ki benne a nőt és az anyát. Az anya nem überolja a színésznőt. Békésen megférnek egy testben, igaz, a lélekben időnként óriási háborúságok dúlnak.

Törőcsik Krucsinyinája sallangmentes. Egyszerű. Mégis összetett és ellentmondásos. Gyötrelmekkel telítetten játékos. Melankolikus és melodramatikus, de szüntelenül rögtön ki is ka-

Jelenet az előadásból

cagja önnön melankóliáját. Szelíden kacarászik mindenen, de legfőképpen önmagán. Göcögve kuncog. Látott ő már ilyet az életben s a színpadon is. Ezt játssza el Törőcsik Mari csillogó eleganciával és megejtő ragyogással.

Látszólagos eszköznélküliségéről értekezéseket lehetne írni, s nem biztos, hogy közelebb jutnánk a színészi titokhoz. Ahhoz, hogy mit is látunk tulajdonképpen. Hiszen nem csinál semmit. Semmi színésznőset. Előrejön, visszamegy. Aggodalmasan fölemeli a kezét. Néha szelíden mosolyog. Ökonomikusan bánik a hangjával is.

A mesére kár szót vesztegetni, bár Vasziljev (és Osztrovszkij) nagy mesélő, és megadja, ami kell a szívnek meg a könnyzacskóknak, a hormonoknak, az agytekervényeknek. A színházban megtalált elveszett gyermek története már-már gyanúsan melodramatikus. Vasziljev a színházszerűtlen és drámaiatlanul epikus történetmondást meg a melodramatikus hátteret stilizációs eszközként használja. A melodrámától rugaszkodik el képzelete a valóság stilizációja felé. A (színi) valóság s annak égi mása ironikus visszfényt kap az előadásban, de ennek is vannak fokozatai és rétegei. Tükörrendszerek összjátékából kellene megtudnunk, mit is fogadjunk el igaznak, s mit művinek vagy hamisnak. „Színház a színházban" -a színházban, miközben az egész mégsem öncélú logikai vagy formai játék, hanem komolyan veendő szembesülés a valóság megismerhetőségével, a művészet hatásaival és határaival, tűnékeny illúziók gyilkossá váló erejével.

A fiát vesztett színésznő, Krucsinyina előre- és visszautazik az időben. Törőcsik úgy lényegül át évtizedekkel korábbi önmagává, hogy közben mit sem változik. Metamorfózisa mégis megrázó erejű: mindenkit megbabonáz. Dudukint, a vidéki rajongót, s az ifjú színészt, Nyeznamovot is. Utóbbival fokozatosan közelítenek egymáshoz. A zöldfülű ifjonc a beérkezett, nagy színésznőhöz.

A kiégett, elanyátlanodott díva a fiatal férfihoz. Mindegyikük projiciál: belevetíti a másikba a hiány szülte ősképet. A férfi-fiú vonzódása a nőhöz anyakomplexussal terhelt, ami egyébként is eleven motiváció lehetne. A színésznő tétova kitárulkozásában ott munkál a sóvárgó anyai ösztön. Mindez jószerével a darabbeli társulat színe előtt, azaz a nyilvánosság szeme láttára történik úgy, hogy közben mindketten „játszanak", míg kiderül a rejtegetett igazság. Emberi viszonylatok úsznak át egymásba, s alakulnak át a szemünk előtt úgy, hogy a melodramatikus végkifejlet ironikusan zárójelbe teszi a „fejlődés" értelmét. De nemcsak a lezárás, hanem a végkifejletig haladó út stációi is iróniától átitatottak. A sokszorosan megcsavart freudi mutatványt a rendező és színészei hallatlan eleganciával, visszaiogottsággal, precíz kidolgozottsággal oldják meg. Vasziljev a játék stilizációja révén mintegy „eltartja" magától a történetet. Iróniája módszertani jellegű, s nem

Fodor Tamás (Dudukin) és Tőrőcsik Mari (Krucsinyina) (Szűcs Zoltán felvételei)

lételméleti fogantatású. Tulajdonképpen nem is iróniáról van itt szó, hanem a dolgok szerkezetének vizsgálatáról, amely valamely nézőpontból ironikus visszfényt kaphat, vagy ilyennek látszhat. Az emberi viszonylatokat boncolja széjjel ez a tükörrendszer, s mutatja meg kíméletlen relativizmusukat. S mivel mindez a szüzsébe szőtten, színházi körülmények között történik meg, a történetmondás, a játék egyben a művészet értelmére, relativizálódására kérdez rá. Vasziljev előadásának építkezésmódja ekként ama nevezetes hagyma metaforájához hasonlítható, amelyről hiába hántjuk le a héját, alatta újabb és újabb héjat lehet leválasztani, míg végül az egész el nem fogy.

A szolnoki előadásban mindez egyáltalán nem didaktikus szigorúsággal, ellenkezőleg, szelíd és szikár iróniával; humorral és játékos eleganciával átitatva valósul meg. A színpad közepére időnként betolnak egy picinyke, oszlopokkal határolt színpadszerűséget, amely legtöbbször üresen

ását a színtérre és a nézőtérre, máskor, például a „finálé" nagy egymásra találásai után bájosan ironikus és frivol „fellépőhelyül" szolgál a színészeket játszó színészeknek. Vasziljev itt is tágra nyitja az asszociációk mezejét: a sivár környezethez képest „teátrálisan" túldíszített reneszánsz (?) alkalmatosság násziágy-, ravatal-, szakrálisKellék-képzeteket is indukálhat, s megint csak gyanút kelthet a nézőben: ebben a stilizált térben *semmi nem az, aminek látszik,* vagy aminek mutatja magát. Sőt továbbmehetünk: *semmi nem az, ami. S* akkor szépen újra kezdhetjük hámozni a hagymahéjakat, a következtetések száma végtelen, a következmények pedig beláthatatlanok.

Igor Popov, a díszlettervező elvont-metafizikus, jószerével üres teret épített a játékhoz. Néhány ülőalkalmatosságon, egymásra hányt széken kívül csak valami hangsúlyosan aszimmetrikus, fehér, ajtónyílásokkal szabdalt falszerűség tagolja és határolja le a játékteret, amelyet a színészek mozgásának kell megtöltenie jelentéssel. Bújócskáznak, szökellnek körülötte, mint valamely érzelmes melodráma felhevült szerelmesei. A geometriai vagy architektonikus, térbeli perspektívát érzékeltető díszletelem kulisszaszerűsége és disszonanciája hangsúlyosan ellenpontozza a színészi játék ironikusan idézőjelbe tett, bukolikus báját. A tér és az emberi mozgás kölcsönösen értelmezi egymást, reflektál egymásra. Mindegyik valamilyen kulturális konvenció szülötte. A kérdés ugyanaz marad: mi is történik itt előttünk? Mi az, amit látunk? A színészek különféle székeken ülnek, és látszólag oldottan beszélgetnek, előrejönnek vagy háttérbe vonulnak, a kulisszák mögött félig takarásban figyelik egymást, az egész mintha mégse volna valóságos...

Szabatosan megoldott, precízen kivitelezett színészi alakformálásokat láthatunk Vasziljev előadásában. Törőcsik jutalomjátékán kívül figyelmet érdemel Fodor Tamás puha és szelíd, elomlóan bohém, öregesen és anakronisztikusan vihorászó vidéki színházrajongója, Hernádi Judit vérbő és nagyszívű Korinkinája, Kaszás Gergő robbanékony Nyeznamovja. Hernádi gyöngyözően nevet. Mórikálja magát. Előbb dívásan gurgulázik, hagyja, hogy felhevült partnere belevesszen bőrének alabástromába, majd ironikusan játszadozni kezd. Nagyszívű asszony lesz, mindenki barátnéja. Fodor és Hernádi úgy fogócskáznak, mórikálnak és viháncolnak boldogan, ahogy bohó szerelmesek szoktak. Mindez megint csak ott billeg a realitás és az irrealitás, a valóság és az illúzió határán.

De lehet, hogy már megint át vagyunk ejtve, s ez az önfeledt játék is csak színházi álca, hiszen bármikor gyilkos valóság képét mutathatja a játék. Ezek az emberek, ha kell, ölni vagy meghalni is tudnának játék közben. Krucsinyina, miután az előkerült medál révén megtudja, hogy elveszettnek hitt fiacskája a vonzó színész fiú, összecsuklik, elvágódik, és meghal a nyílt színen. Csak hát ez a hátrahanyatlás sem valóságos (azaz valóságosan színházi), hanem a melodramatikus színháztörténeti konvenció ironikus imitációja. Lehull a függöny, fölhangzik a taps, a színésznőt játszó színésznő fölkel, hogy meghajoljon, és Vasziljev megismételteti a jelenetet. Törőcsik újra szépen hátrahanyatlik, majd fölkel és meghajol. A színészi én az ismétlődés relativizáló ereje révén összszecsúszik a szereplő „civil" énjével. Már megint zavarban vagyunk: meddig tart az illúzió, és hol kezdődik a valóság? Avagy meddig tart a valóság, és honnantól hisszük azt, hogy illúziók foglyai vagyunk?

Az újrajátszott - és végtelenszer lejátszható - vég, úgy gondolom, nem Anatolij Vasziljev ironikus színházi ars poeticája, hanem a létezés és a teremtés örökös metafizikai dilemmájának beismerése.

Osztrovszkij: Ártatlan bűnősök (szolnoki Szigligeti Színház)
Színházi komédia 2 részben, „prológussal" Anatolij Vasziljev átdolgozásában. Fordította: Morcsányi Géza. *Díszlet* Igor Popov. *Jelmez:* Király Anna. *Zene:* Selmeczi György. *A rendező munkatársa:* Kozma András. *Rendezőasszisztens:* Bencze Zsuzsa. *Rendező:* Anatolij Vasziljev.
Szereplők:Törőcsik Mari, Fodor Tamás, Kaszás Mihály, Hernádi Judit, Petridisz Hrisztosz, Eperjes Károly, Kaszás Gergő, Ráckevei Anna, Rudolf Teréz.

KOZMA ANDRÁS

TÚL ÁRTATLANSÁGON, BŰNÖSSÉGEN

EGY ELŐADÁS SZIMBOLIKÁJA

Anatolij Vasziljev, a világ egyik legkeresettebb rendezője, sorban lemondva Olaszország, Németország, Svédország színházi fővárosainak meghívásait, immár második alkalommal zarándokol el Magyarországra, ráadásul egy vidéki színházba, hogy megrendezzen, megszenvedjen egy előadást. Mivel magyarázható, hogy hazánkra esett a választása, holott nem tartozunk a színházi világ élvonalába, és valószínűleg anyagi lehetőségeink is elmaradnak a nagy nyugat-európai színházakétól? Mi az oka annak, hogy két és fél hónapra odahagyva moszkvai műhelyét, A Drámaművészet Iskoláját, idegen nyelvi környezetben állította színpadra Osztrovszkij darabját, *az Ártatlan* bűnösöket? Annak ellenére, hogy előző munkája, a Művész Színházban 1994-ben bemutatott Dosztojevszkij-adaptáció, *A nagybácsi álma* meglehetősen felemás fogadtatásban részesült, és a kilencedik előadás után méltatlan módon lekerült a műsorról (bár hozzá kell tennünk azt is, hogy a darab díszletét abban az évben a Kritikusok díjával tüntették ki, és a színházi szakma, illetve azok a ritka szerencsések, akik nem ültek fel a fanyalgó középszer kritikáinak, és megnézték, azóta is legendaként emlegetik mind a próbafolyamatot, mind az előadást), Vasziljev elfogadta a szolnoki Szigligeti Színház meghívását. Nyílt titok, és Vasziljev is megerősíti nyilatkozataiban, hogy elsősorban Törőcsik Mari színészi zsenialitása hozta ide, amely az utóbbi időben nem kap jelentőségéhez méltó megnyilvánulási lehetőséget. Az is igaz, hogy az orosz rendező általában véve is nagyra értékeli a magyar színészek tehetségét, még ha úgymond nem rendelkeznek is egységes, színvonalas iskolázottsággal. Ám ezen túl kell még lennie valaminek, ami búvópatakként jelen van munkáiban, írásaiban, nyilatkozataiban, és irányítja döntéseit - valaminek, ami talán pontosan meg sem ragadható, szinte már irracionális: ez pedig a kockázatvállalás fokozott lehetősége. Vasziljev olyan rendező, aki minden munkája során a szakadék szélén táncol, vagy ahogy *A nagybácsi álma* rendezésekorfogalmazott: ,,... úgy érzem magam, mint egy hegymászó - soha sem tudom, hogy mikor zuhanok le, és felérek-e egyáltalán a csúcsra." Minden alkalommal alapvető kérdéseket feszeget a színház mibenlétére, az emberi lét értelmére, saját személyes sorsára vonatkozóan, s így valószínűleg az előadás címe, *az Ártatlan bűnösök* is túlmutat Osztrovszkij darabjának első olvasatú problematikáján, a törvénytelen származás társadalmi konfliktusán, illetve az elveszett gyermek és a vigasztalhatatlan anya egymásra találásán. A szolnoki próbák idején Vasziljev többször is utalt rá: a darab kiválasztásában az a felismerés motiválta, hogy pályájának delelőjén be kell látnia: aki a művészetet, és azon belül is a színházat választja hivatásként, *ártatlanul is eleve bűnössé válik.* Hogy ez pontosan mit is jelent, talán akkor válik érthetővé, ha megpró-

Vasziljev rendez

báljuk felfedni az előadás mélyebb, nehezebben kitapintható rétegeit.

Az előadás egyik legfontosabb dramaturgiai sajátossága, hogy az írott darabhoz képest felcserélte az első és második felvonást, elhagyta a harmadikat, átemelve belőle néhány jelenetet a negyedikbe, hogy aztán a finálében szinte teljes egészében elrugaszkodjon Osztrovszkij melodramatikus megoldásaitól. Ezáltal az eredeti mű lineáris időstruktúrája felborult, és így a rendező szándéka szerint egy modernebb, pirandellói „színház a színházban" helyzetnek adta át a helyét, amely lehetővé tette számára a realisztikus, pszichológiai sík mellett (vagy inkább fölött) egy ezoterikus, szellemi-filozófiai sík megteremtését. A próbafolyamat során Vasziljev így fogalmazott: „A különbség az általunk színre vitt Dosztojevszkij-mű *(A nagybácsi álma* - K. *A.)* és a jelenlegi darab dialógusai között abban áll, hogy itt folyton váltakozik a pszichológiai és a konceptuális motiváció. (...) Mivel ez a színmű mégiscsak realisztikus mű, az alapvető sík a pszichológiai. (...) Annak ellenére, hogy ez a sík váltakozik a szellemivel és a filozófiaival." Az új szerkesztés által létrejött dráma „reális" síkja a következőképpen foglalható össze: az első felvonásban a híres színésznővel találkozunk, aki vendégszereplésre érkezett a vidéki kisvárosba, és az előző esti bemutató után szállodai szobájában fogadja a hozzá érkező vendégeket; a második „felvonásban" részletet látunk abból az előadásból, amelyet a vidéki város színpadán játszik a helybéli színészekkel közösen, és amely - úgy tűnik - saját fiatalkorát idézi; majd a harmadik felvonásban a városi színház mecénása által rendezett kerti mulatság tanúi lehetünk, amelynek fénypontjaként ünnepélyes búcsúztatásban részesül. Ez a reális sík a dramaturgiai átszerkesztés ellenére is őriz bizonyos fajta időbeli linearitást, ám a nézőnek egy felszínes pillantás is elegendő, hogy megsejtse: a kompozíció effajta értelmezése nem vet fényt olyan figurák szerepére, minta démoni Galcsiha vagy a kerti mulatságon titokzatos módon feltűnő és eltűnő Murov, akit a második felvonásban Otragyina élettársaként ismerhettünk meg, nem is beszélve a fináléról, ahol Krucsinyina kétszer ájul el, majd támad fel színpadiasan, amikor a fiatal színészben felismeri (?) elveszett fiát.

Ez a képlet jóval árnyaltabbá válik, ha a cselekményt pszichológiai síkon, Krucsinyina tudatán keresztül próbáljuk megérteni. A színésznő többször is utal arra, hogy „túlságosan is élénk a képzeletem, és talán a józan ész rovására". Fantáziája hajlamos felcserélni a valóságot az illúzióval, számára a színpadi lét nem válik külön az élettől, s ez szinte már beteges képzelődéshez vezet (Dudukin: „Kezeltetnie kellene magát, Jelena Ivanovna, a képzelet ellen manapság már vannak igencsak megfelelő eszközök..." - Krucsinyina: „De nem akarom kezeltetni magam; jól megvagyok a betegségemmel."). Személyiségének e vonását Dudukin előtt tárja fel, és azt is megtudhatjuk, hogy a fia halála miatti fájdalom és bűntudat kergette őt az illúzió, a színház világába. Az élettel összeolvadt színház lehetőséget ad számára, hogy amit az életben elveszített, azt az illúzió világában előadásról előadásra visszanyerje, s ezáltal ő maga is megtisztuljon erkölcsileg. Ez után Nyeznamovban, különösen Dudukin elbeszélése alapján, felismerni véli fiát, pontosabban homályos és kimondatlan remény ébred benne, amely olyannyira felzaklatja, hogy a távozó Nyeznamovot képzeletében újra visszahívja, majd víziójának kiteljesedéseként megküzd a démoni Galcsihával, hogy bizonyosságot nyer-

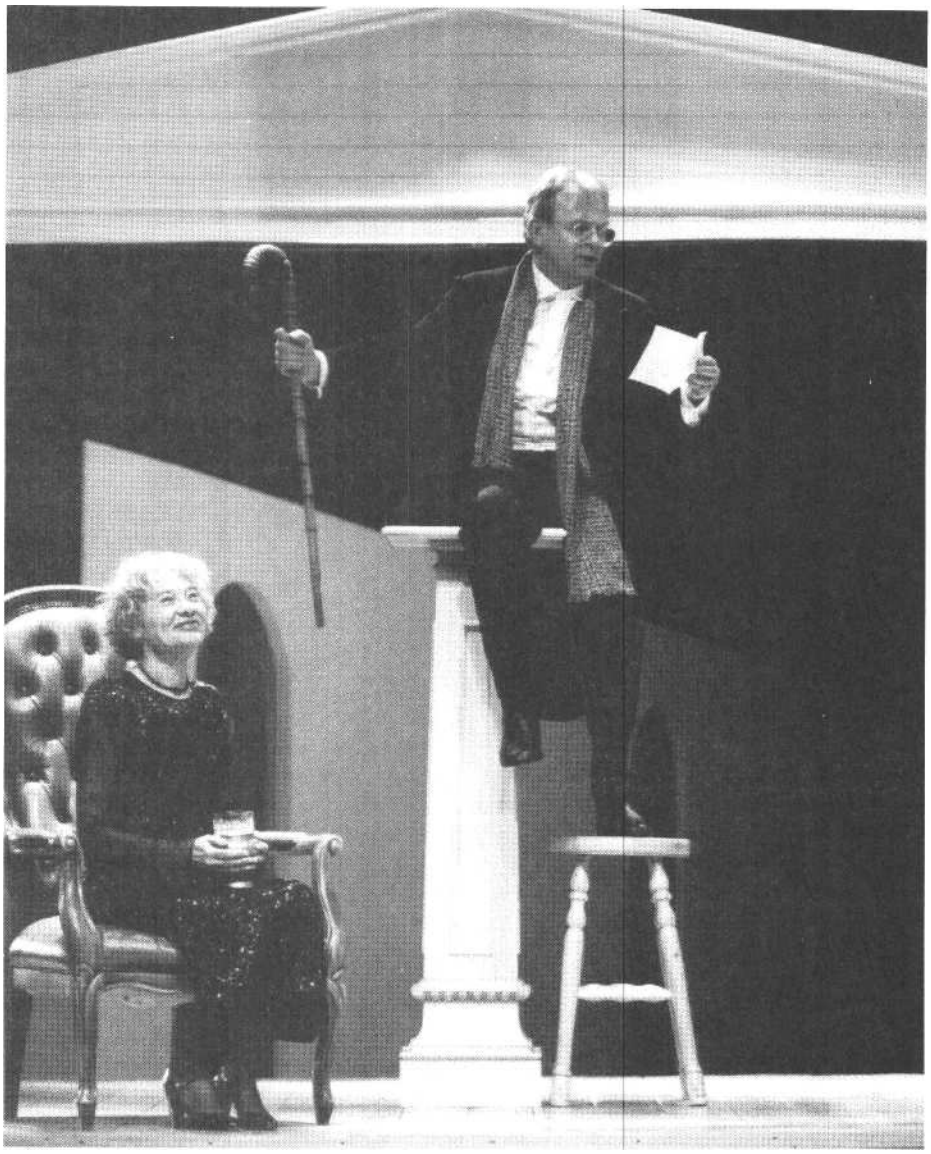
jen: él-e a fia vagy sem. Az ezután következő színpadi előadás fantasztikus volta is elképzelhetővé teszi: itt mára szállodai szoba magányában emlékeivel egyedül maradó nő színpadi látomása pereg előttünk. („Micsoda gonoszság! Megöl a bánat a fiam után, siratom őt, keresem a föld-nek azt a szegletét, ahol feledhetem a bánatomat, ő meg nyújtja felém a kezét, és egyre hív!") A későbbi kerti mulatság során pedig a színésznőben felülkerekednek a baljós érzések. („Most már értem, hogy könnyen megbolondulhat az ember.") Ezt jelzi a színpadi előadás (vagy látomás) szereplőjének, az egykori szeretőnek, Murovnak a felbukkanása is, aki hol a régi szerelem fellángolásáról beszél, hol pedig fenyegetéssel próbálja távozásra bírni Krucsinyinát, ám mondanivalójának lényege mégis az, hogy közös gyermekük meghalt, eltűnt, nem létezik. Vasziljev felfogása szerint Krucsinyina addig nem képes újra átélni a szerelmet, amíg helyre nem állította magában a szeretet érzését, és le nem vezekelte bűnét. Ez azonban a valóságban már nem lehetséges, így a színésznő egyre inkább beletemetkezik az önmaga által teremtett „virtuális" valóságba, a színpadi művészetté nemesült emlékezésbe, míg végül a katartikus finálében, a búcsúztatáskor, azonosítja Nyeznamovot saját fiával. (Osztrovszkij színművében egyértelmű az azonosság, ám a Vasziljev-előadás ezt a kérdést nyitva hagyja.) Természetesen e pszichológiai viszonyok sokkal bonyolultabban működnek az előadás során, és jóval összetettebb a „színház a színházban" képlete is, hiszen a kis színpadon zajló előadás miniatűr függönyének óriás mása lemegy a felvonások között, illetve a finálé közben, Krucsinyina második ájulása előtt is. Ekkor döbbenhetünk rá arra, hogy az egész előadás, elejétől a végéig, valójában maga az a darab, melyet Krucsinyina hozott a vidéki kisvárosba, és e kisváros nézőközönsége mi magunk vagyunk, Libaszovostul, mecénásostul, mindenestül. E kettős áttétel következtében azonban idézőjelbe kerül minden, amit eddig az előadás pszichológiai síkjáról állítottunk, és ráirányítja figyelmünket azokra a többé vagy kevésbé szembetűnő jelekre, kódokra, melyek a darab sokkal mélyebb, univerzálisabb jelentésrétegeire utalnak.

Ennek megértéséhez próbáljunk meg az előadásra egy másfajta, a hagyományostól eltérő aspektusból, Pavel Florenszkij kifejezésével élve „fordított perspektívából" tekinteni. Ekképpen az első felvonást, amely a szállodai szobában játszódik, tekinthetjük a *valóság síkjának,* amely a vége felé fokozatosan átadja helyét az *illúzió, a színház „virtuális" terének* (második felvonás), míg a harmadik felvonás már egy tisztán *mitológiai térben,* az *időtlenség kertjében* játszódik, zsúfolva szimbolikus tárgyakkal és szituácókkal. Ily módon a színpadi idő nem a múltból halad a jelenen keresztül a jövő felé, hanem a jelenből kiindulva Krucsinyina visszaemlékezésén keresztül átfolyik a múltba (első felvonás), átadva helyét előbb az *illúzió, a művészet,* majd végül a *mitológia* időtlenségének, amelyben feloldódik a jelen, múlt és a jövő. Már a díszlet stilizáltsága és a szereplők mozgásának sajátos koreográfiája is arra enged következtetni, hogy a cselekmény kezdettől fogva egyfajta *mitológiai törvényszerűségnek* rendelődik alá. (A díszletet egyébként Vasziljev eddigi munkáinak esszenciájaként határozhatjuk meg, hiszen a magas, félkör alakú zöld fal a Vassza *Zseleznova első változata* című előadásából került át, a fehér, árkádos fal pedig szinte minden darabjára jellemző, leghangsúlyosabban *a Jeremiás siralmai* című misztériumjátékára.) A darab nyitójelenetében például Korinkina virágszirmokat formázó, kacér „termékenységi táncot" lejt a porzóként meredő Dudukin körül, amit Krucsinyina és Dudukin hosszú, statikus beállítása követ a zöld fal kifordított, nem euklideszi síkja előtt. Az első felvonás zárójelenetében feltűnő Galcsiha pedig már mozgásával, alakoskodó, átváltozó intonációjával és fekete öltözetével is egyértelműen démoni figuraként mutatkozik meg.

A második felvonástól a visszatérő zenei motívumok is kidomborítják az előadás mitológiai hátterét: nem véletlen, hogy a későbbiekben

Kaszás Gergő (Nyeznamov) és Hernádi Judit (Korinkina)

Törőcsik Mari (Krucsinyina) és Fodor Tamás (Dudukin) (Szűcs Zoltán felvételei)



mindig Verdi *A* trubadúrjának Selmeczi György által igen finom stílusérzékkel hangszerelt motívumait halljuk vissza. Vasziljev tudatosan nyúlt ehhez az operához, mivel ennek alapkonfliktusa is az elveszett, elrabolt gyermek ősi mítoszából táplálkozik. Míg azonban a második felvonás a *valóság művészi, színházi* (mai kifejezéssel élve „virtuális") leképezését tükrözi, addig az atmoszférájában is mitologikus harmadik felvonásban Vasziljev már olyan tárgyi *szimbólumokat* rejtett el, amelyek egyértelműen az előadás szellemi-filozófiai, mondhatni, *ezoterikus* hátterére utalnak. Ilyen például az a hétágú gyertyatartó, melyet a csendesen, szinte angyali lényként megjelenő korábbi Annuska helyez Krucsinyina és Murov közé. A Dudukin „időn és téren kívül álló" kertjében zajló két jelenet Krucsinyina és Murov között rendkívül fontos az előadás vasziljevi üzenete szempontjából. A gyertyatartó két világot, két szellemiséget választ el egymástól, melyek csak a feláldozott gyermek visszatérésével békíthetők össze, amint ez a párbeszédből is kiderül: „Hol van a fiam? Es amíg őt meg nem látom, köztünk semmilyen más beszélgetésre nem kerül sor." A rendező felfogása szerint Murov a racionális, „törvényen" alapuló szeretet, hit képviselője, az ótestamentumi szellem egyfajta újkori kifejeződése, míg Krucsinyina a feltétel nélküli szeretet, a kegyelem állapotát kereső újszövetségi szellem tragikus prófétája, aki elvesztette helyét a mai világban, ám az előadás végén mégis lehetőséget kap a feltámadásra. Krucsinyina e jelenet legdrámaibb pillanatában, mikor Murov az ő bűnösségére kérdez rá, elveszi az asztalról a gyertyatartó mellett heverő könyvecskét, az „írást". Abból merít erőt, hogyne roppanjon össze a bűn vádjának súlya alatt, majd visszahelyezi az asztalra. E jelentéktelennek tűnő gesztus Vasziljev rendezésében egy nem szembetűnő, ám annál sokatmondóbb jelzés.

A másik két figyelemre méltó szimbólum a labda, amely Milovzorov és Korinkina erotikus töltetű jelenete során hasad szét, illetve a kocka, melyet Nyeznamov tör össze Smága segítségével. Itt, minden valószínűség szerint, az orosz filozófiában a szlavofilek és nyugatosok vitája óta ismert és Vasziljev által is vállalt szembeállítás: a kultúra és a civilizáció ellentéte ismerhető fel. Nem véletlen, hogy az organikus emberi kultúra szimbólumát, a gömb alakú labdát Milovzorov annak a Selavinának az ölén hasítja fel, aki bizonyos értelemben Krucsinyina ellenpólusa. Smága és Nyeznamov viszont az irracionális, anarchisztikus emberi szellem megnyilvánulása, így féktelen hancúrozásuk közepette törvényszerűen törik össze a merev civilizáció geometrikus síkokkal határolt szimbóluma, amely után „evangéliumi" példázatokkal (történet az emberről, aki talált egy halom aranyat, majd elveszítette azt, illetve Smága Júdás-parafrázisa) távoznak.

Nyeznamov és Korinkina sajátosan groteszk „Ádám és Éva"-játékában az olyan jelzések, mint a kígyó vagy a szürrealisztikus asztal formájában közéjük álló fa, már szinte törvényszerűek. Ám az előadás két legfontosabb szimbóluma minden valószínűség szerint a medál és a kehely, amely a második felvonásban az áldozathozatal jelének, illetve a keserűség poharának funkcióját töltötte be, míg a mitológiai térből is kiemelkedő katartikus finálében, Nyeznamov monológját, illetőleg Krucsinyina zenekari árokba történő szimbolikus pokolraszállását követően a medál a feltámadás, az egymásra találás, a kehely pedig a keresztényi értelemben vett *áldozás* szimbólumaként értelmezhető. Így válik próféciává az elő-adás Krucsinyina szájából elhangzó zárómondata: „Az örömbe nem hal bele az ember." Mert Vasziljev előadásának legfőbb üzenete talán éppen az ember erkölcsi-szellemi feltámadásának lehetősége, az „örömhír", vagyis az evangélium.

Mint tudjuk, a színház alapvetően világi műfa-ja a művészetnek. Ám Anatolij Vasziljev évek óta tudatosan és intuitíve is „a szent, a szakrális színház" irányában keresi szellemi útját, hasonlóan az általa rendkívül tisztelt Peter Brookhoz, Giorgio Strehlerhez és Jerzy Grotowskihoz. Az *Ártatlan bűnösök* bemutatójára megjelentetett *Színházi fúga* című kötetben, amely Vasziljev alapvető írásait, nyilatkozatait tartalmazza, a következőket olvashatjuk: ,,...én a színházat úgy tekintem, mint egy templomot, mint egy templomot az emberek között, mint egy reménysugárt, mint fénypontot a társadalmon belül." Vajon képesek vagyunk-e a színházi előadás esztétikai

értékein túl befogadni azokat az „energetikai impulzusokat" is, amelyek az emberi kultúra hiterejű mozgatói? Képesek vagyunk-e még átadni magunkat a misztériumnak, hogy a színház számunkra ne pusztán intellektuális élmény legyen, hanem egész lényünket megmozgató katartikus megtisztulás? Lehetséges-e mindez a színházon keresztül? A darab próbái során Vasziljev a következőket mondta a magyar színészeknek: „Élmélyültem a saját elméleti kutatásaimban, és így elérkeztem *a színház lehetőségeinek határához.* Ahhoz, hogy további eredményeket érjek el, be kellett volna zárkóznom egy kolostorba, és ott dolgoznom. Ez már lehetetlen. A lényegi színházhoz vezető úton vereséget szenvedtem. Én a *törekvéseimet lényegi színháznak vagy rituális, misztériumszínháznak* nevezem."

Így nagy szellemi és művészi útkereső időzött nálunk véget nem érő zarándoklata során. Megosztotta velünk kérdéseit, kételyeit, prófétai hevülettel ajándékozott nekünk egy előadást. Vajon elindított-e bennünk valamit? Megihletett-e bennünket az orosz színház *élő szava? A* válasz talán később jön - túl ártatlanságon, bűnösségen.

BÉRCZES LÁSZLÓ

AKÁR A VÍZFOLYÁS

SZÍNÉSZEK VASZILJEVRŐL

***1**998. május 24, vasárnap kora este a Szolnoki Művésztelepen nemrég megnyílt Paál István Stúdiószínházban. A remek akusztikájú pici térben elhelyezett asztalok körül néhány színész* - Törőcsik Mari, Kaszás Gergő, Fodor Tamás, Rudolf Teréz *és* Kaszás Mihály -, *valamint e sorok írója. Szemben „telt hát, vagyis ötvenhatvan érdeklődő-hallgató néző. Az* Ártatlan bűnösök délutáni előadása után beszélgetünk a város közönségét erősen megosztó Vasziljev-rendezésről. *A megszólalások sorrendjét erősen befolyásolja az a tény, hogy Törőcsik Marinak és Fodor Tamásnak egy adott pillanatban el kell köszönnie, hogy időre érjen a fővárosba.*

Bérczes László: A fővárosban elterjedt híresztelésekhez képest ezen a Vasziljev-matinén meglepően sokan ültek a nézőtéren, és meglepően sokan maradtak is a szünet után. Ez volta 22. - természetesen bérletes - előadás. Hogy sikerült ez a tegnapihoz, egyáltalán, az előzőekhez képest?

*Törőcsik Mari: V*asziljev egy műalkotásból létrehoz egy másik műalkotást. Éhhez mindent annyira lekottáz, mint egy zeneszerző. Mi színészek tehát kész kottát kapunk, és a Vasziljev-féle kotta a legapróbb részletekig előírja a mozgásunkat is, a beszédmódunkat is. Ezt a kottát meg tudtam csinálni mára premieren, akkor, amikor még szörnyű rossz voltam, mert a premieren mindig szörnyű rossz szoktam lenni. „Megcsinálta a kottát, de azt nem csinálta meg, amiért érdemes erre a pályára jönni" - dohogott utána Vasziljev. Igaza volt, csakhogy amikor először kiállok egy vadonatúj dologgal a közönség elé, akkor engem - minthogy valaminek a végére jutottam - mindig valami titokzatos, végtelen szomorúság fog el, és mivel tudom, hogy ezt nem szabad érvényesítenem a szerepben - csak teljesítek, fegyelmezetten követem a kottát. Játszani, felszabadultan élvezni a színpadi jelenlétet, ihletett lebegésben átadni magamat az egésznek csak később tudom. Mostanában -tehát ma is - már ezt éreztem. Ezért olyan elkeserítő arra gondolni, hogy már csak három előadás van hátra, aztán június hatodikán, szintén délután, utoljára megyünk be a színpadra. Éppen akkor, amikor már sajátunkká válik az, amit annak idején egyet-len ember megálmodott.

Fodor Tamás: Aki utazott már repülővel, az ismeri ezt az érzést: a gép elindul, felgyorsul, már minden porcikája dolgozik - és akkor van egy pillanat, amikor elemelkedik a földtől. Ezt a pillanatot keresi mindenki, akinek köze van bármilyen művészethez. Két állandóság - a földön járás biztonsága és a lebegés szabadsága - között van egy pont, a történés pillanata, amint eloldódsz a földtől, na, az fantasztikus. Ez megtörténhet egy-egy próbán, illetve - ahogy Mari is mondta - a már birtokunkban lévő előadásokon. Ebben segít a rendező - ha segít. Vasziljev segít. Itt van ez a hosszú hajú, szakállas, furcsa, dosztojevszkiji figura. Olyan... Jóistenszerű. Nem a vallásra, hanem a teremtésre gondolok. Olyan ez, mintha valaki medret ásna a folyónak. Vasziljev kialakítja a medret, a parti világot, és amikor ez megvan, bennünket színészeket- a vizet - beleönt ebbe a mederbe. A vizet a meder vezeti, de ezen belül teljes a szabadság. Örvények, öblök vannak, néhol megáll a víz, ott elhal az élővilág - hiszen elképzelhető rossz színészi alakítás, és ott kivész az élet -, de a mederből nem lép ki az egész. A folyó él, halad, és megszüli azt a közeget, ami élteti...

T. M.:...milyen okos maga, Tamás! Irigylem, hogy így tud erről beszélni. Én csak úgy csinálom.

F. T.:...szóval eszembe jutott az egyik próbán, mi a különbség a Keleti-főcsatorna és a Tisza között. Mindkettőnek van medre, és folyik benne a víz. De mégis, szerintem, óriási a különbség! A rendezők többsége csatornát ás - ha ás -, és abban folyik a víz, üzemel az előadás. Csakhogy a folyóban élet van, tőlünk szinte függetlenül megjelenik a hal, a békanyál, a nád... Magunk is csodálkozunk, mennyi minden úszik velünk. Amikor ez létrejön, akkor sikerül az előadás. Itt Vasziljevnél minden előadáson azt érzem, megszületik ez a folyó. Amikor a végén a takarásban összenézünk Marival, az ő tekintetében azt látom, ami az enyémben is lehet: olyan jó lenne folytatni. Mert játszunk, játékosok vagyunk.

B. L.: Marinak is, másoknak is nagyon tetszett ez a folyóhasonlat. De ebben a metaforában hol a néző? Mi az ő dolga?

T. M.: Pályám során a következő nézői alapmagatartásokkal találkoztam: van, aki a dolgokat azok egyszerűségében érti-érzi, van, aki éppen a jelenségek komplikált összetettségére érzékeny - és sajnos van, aki a kettő között lavírozva tudálékoskodik: ő mindent meg akar érteni és magyarázni, ő mindig jobban tudja, ő nem tud ártatlan és nyitott lenni, mert már szétroncsolódott a figyelme és az érzékenysége. A színésznek tehát a hatástól részben függetlenül kell megítélnie a saját teljesítményét: a siker fontos, de nem a legfontosabb a pályán. Akár a nagy bukás is lehet sorsdöntő, „jöhet jól" a pálya szempontjából. A ritka kincs az, amikor az előadás, az alakítás sikeres is és jelentős is. Vasziljev gondolkodását semmi nem béklyózza meg, semmilyen színházon kívüli megfontolást-gondolok itt például a sikerre - nem ismer. Vagyis egy Vasziljev nevű orosz ember egy Dosztojevszkij vagy egy Osztrovszkij nevű orosz ember darabját rendezi - hogy Budapesten, Szolnokon vagy Moszkvában, az neki mindegy. Ott, ahol egy ebéd három óra hosszat tart, mit se számít, hogy én háromszor-négyszer előre-hátra sétálgatok. De az a tudálékos „köztes" néző esetleg megkérdezi: „Minek sétál ez már megint?!" És otthagyja az előadást.

B. L.: Ma ez nem volt jellemző, a második részre is maradtak a nézők.

F. T: Mert busszal hozták őket... Ne, ne nevessenek, nem viccből mondtam ezt. Marinak igaza volt az imént: ezek az „egyszerű" emberek ma *színházba* jöttek, ez volt a mai programjuk. Éppúgy, mint azoknak a „komplikáltaknak", akik

kocsikkal jöttek le Pestről. Ezek az emberek bekalkulálták, hogy esetleg hosszú előadást fognak látni. De az átlagnéző kikéri magának a négyórás produkciót. Vasziljevvel beszélgettünk erről: „Fél tizenegykor elmegy az utolsó busz" - mondtuk neki. Nem értette a problémánkat: „Oroszország nagy, ott messzire kell eljutni, és a közlekedés sem éppen elsőrangú, de ott sokszor mégis végigülnek akár kétszer négy órát is. Érre szánják a napot." Neki van igaza, de mi már rég elszoktunk ettől a gondolkodástól. Mi volt annak idején a Tagankán, ahol különben Vasziljev is rendezett, mielőtt saját színháza lett: már délután három körül tömeg gyülekezett. Akinek volt jegye, azért, hogy el ne veszítse a helyét, akinek nem volt jegye, az kezdésig bizakodott, hogy kerít valahogy. Spontán agóra született, amire akkor is érdemes volt rászánni az időt, ha nem jutott be valaki az esti előadásra. Énnek nálunk nincs hagyománya. Pedig mi a Stúdió K-ban, ti, Laci, a Bárkán, mások másutt azt szeretnénk, ha nem pusztán egy héttől tízig érvényes színházat csinálnánk. Esemény legyen a színház!

T. M.: Ez azért már Moszkvában sincs így. Azt, amit a cárok, a Sztálinok nem tudtak elintézni, elintézi a Pénz. Annak-tehát az időnek-leszünk a foglyai mindenütt. „Először az emberek gondolkodását, aztán a figyelmét verték szét" - mondta Tarkovszkij. Amikorra a Kopárszigetben nyolcvanadszor indul vízért a nő, a néző már nyolcvanadszor vált csatornát. De a nagyon erős előadások így is megteremtik a maguk közönségét - ha kapnak elég időt.

Rudolf Teréz: Az *Ártatlan bűnösök* mostanában futja legjobb köreit. Nem véletlen, hogy ma már nem mentek el szünetben a nézők. Kezd minden a helyére kerülni, egyre otthonosabban érezzük magunkat a színpadon. De közben tudjuk, hogy még három előadás-és kész. Sajnos.

T. M.: A Művész Színházban *A nagybácsi álmának* utolsó előadásáról már nem mentek el a nézők- csakhogy az volt az utolsó! És ezt is meg kell érteni, én legalábbis megértem Schwajdát, aki nem tarthatja műsoron azt, amire nem jönnek a nézők. Idő kellene, de éppen idő nincs a mai világban... *(Órapityegés hallatszik, mintegy Törőcsik Mari igazát bizonyítandó.)* ...Ez meg micsoda, Tamás? Mi a fene pityeg itt?! Csak nem arra figyelmeztet, hogy már indulnunk kell?

F. T: Bocsánatot kérek, az órám! Amerikai időre van beállítva, mert a múlt héten még ott voltam, és ilyenkor ébredtem. Elnézést...

B. L.: ... Én nemhogy elnézem ezt, de hálás is vagyok neked ezért az „amerikai óráért". Pityegett, jelzett, hogy mondjuk márki: Vasziljev rendezése kapcsán mi most egyfolytában az Időről beszélgetünk. Anatolij Vasziljev a maga orosz hagyományokban gyökerező szemléletével egyetlen tömondatot mond nekünk: „Van idö." Ezzel szemben megszólal Fodor Tamás órája, az enyém, a miénk, a közönségé, és sürgetön pityegi:" Nincs idö.

(A hallgatóságból pedig megszólal Tóth József, egykori szolnoki, immár budapesti színész: Szerintem nem az idő, hanem a szabadság a kulcsszó. Ez az előadás nem kínál sorvezetőt. A szabadság tiszta, üres lapját kínálja a nézőnek, aki megijed attól, hogy azt a lapot neki kell kitöltenie. A szabadság ijesztő dolog, ami elől a megszokott és ismert formákhoz menekülünk.)

T. M.: Mert mindenáron elemezni-értelmezni akarunk. Amikor elolvasunk egy verset, akkor sok mindent érzünk, de nem feltétlenül értünk-mégsem akarjuk megmagyarázni.

F. T.: Ugyanis egyesek a színházat az irodalom interpretátorának képzelik. Azt hiszik, hogy a színház az elhangzó szavak egymásutánisága. A színház éppen annyira zene és képzőművészet és még sok minden, mint amennyire irodalom. Es legfőképp mindez együtt. Az *Ártatlan bűnösök*ben szerintem megmaradtak a hagyományos színház sorvezetői, tehát az úgynevezett egyszerű néző is követni tudja magát a melodrámát, amelyben egy anya megtalálja elveszettnek hitt gyermekét.

T. M.: Egyszer Kecskeméten játszottam azt a Beckett-darabot, amiben beássák az asszonyt a homokba... na, mi is a címe?

F. T.: Ó, azok a szép napok.

T. M.: Na, azt. Jött egy busz tanyasi asszonyokkal, akik beutaztak a városba, hogy lássanak engem, a *Körhinta* Marikáját. „Jézus Máriám, mit fogok én csinálni?" - gondoltam magamban. Aztán játszottam, azt hiszem, jól. Az előadás után kint vártak az asszonyok: „Semmit nem értettünk, drága művésznő, csak annyit éreztünk,

Törőcsik Mari (Marja Alekszandrovna) és Udvaros Dorottya (Zina) A nagybácsi álmában* (Művész *Színház, 1994) (Korniss Péter felvétele)

milyen nagyon nehéz az élet, és hogy magának is milyen nehéz."

B. L.: Vajon elég-e ez a próbákon? Nem mindig érteni, *amit Vasziljev, ez a másfajta gyökerek, beidegződések és hit által meghatározott ember akar-kér-követel, ugyanakkor megtapasztalni, milyen* nehéz *megfelelni annak az igényességnek, ami számára talán magától értetődő.*

T. M.: A nagybácsi álmában egyórás kettősöm - inkább monológom -volt Udvaros Dorottyával. Ültünk és olvastunk a próbákon, ahogy szoktunk, Vasziljev beszélt valamiről, amit néha értettem, néha nem. Mindenesetre többször elolvastam azt az irdatlan hosszú szöveget, ahogy kérte. „Még egyszer!" - mondta ő. Fegyelmezett színésznek tartom magamat, de akkor az órámra néztem: két és fél órája olvastam már ugyan-azt a szöveget. Dorottya szemé-ben könnyek, bennem az elhatározás: „Még egyszer, utoljára elolvasom ezt a szöveget. Amennyiben újra kéri, leteszem a szerepet, és elmegyek." Elolvastam, ő azt mondta: „Köszönöm, befejeztük a próbát." „Viszontlátásra" - mondtam ki-mérten. „Jó napot" - mondtam másnap, és elkezdtük újra. „Ugyanazt" - mondta ő. Elöntött a düh -de olvastam. És már közben éreztem, ez az, így kell...

B. L.:... a repülő elemelkedett.

T. M.: Pontosan. De megkérdeztem: „Ember, honnan vette a bátorságot, hogy ezt még egyszer elolvastassa velem?!" Vasziljev mosolygott: „Különben nem lett volna értelme, hogy én ide-utazzak rendezni. Egyébként is, mindig tudom, kivel meddig mehetek el." Szóval ez történt. Nehéz volt, és a mai napig sem tudom, hogy mit értettem meg - de sikerült a szöveget jól felolvasnom.

Kaszás Gergő: Megfigyeltem, hogy Vasziljev ösztönösen vagy tudatosan törekszik arra, hogy a próbákon - és az előadásokon is - váratlan, izgalmas, majdhogynem botrányos helyzetek szülessenek. Számomra felfoghatatlan precizitással ragaszkodott bizonyos koreográfiához: itt belépni, itt megállni stb. Milliméterre kimért, tűpontos beállítások. Ugyanakkor egy másik jelenetben ha megkérdeztem: „Hol jövök be, mikor állok föl stb.", csak vállat vont, mondván, „azt én meg honnan tudjam?!". Akarja, hogy esemény legyen a próba és az előadás. Padlóra küldi az embert-engem legalábbis padlóra küldött-, és talán nem is valamiféle szakmai igényességből. Egyszerűen olyan, számomra is új helyzetbe hoz, hogy abban a rutin nem segít. Kibillent, elbizonytalanít, de nem hagy ott a bajban, vagyis nem sajnálja tőlem az energiáját, *az idejét.* Bajba hoz, de nem hagy bajban. Rafinált, de nem gonosz.

Fodor Tamás (Dudukin), Petridisz Hrisztosz (Milovzorov), Hernádi Judit (Korinkina) és Kaszás Gergő (Nyeznamov)

T. M.: Így dolog biztos: rettenetesen tiszteli a személyiséget.

F. T: A bemutatóra megjelent egy kötet Vasziljevtől, Vasziljevről. Szerintem nem sikerült igazán, legalábbis izgalmasabb interjúk és próbadokumentumok készülhettek volna. De a könyv kínál számunkra néhány kulcsszót. Ilyen kulcsszó a polifónia. Vasziljev mindent a zene többszólamúságára épít fel. Az Egészet nemcsak a mese linearitása, nemcsak egy-egy színész - s ez már azén interpretációm -, hanem az egyidejű többszólamúság közvetíti. Módszerének alapvető sajátossága az, hogy két-három hónapon át csak ülünk szöveggel a kézben. Tisztázódnak az emberi viszonyokból, csomópontokból szőtt hálók, ezekbe ő Flaubert módján beleszövi saját éle-tét, a Tagankát, az orosz valóságot - de beleszövi a mi életünket is. E két-három hónap során a „flörtök" születnek meg. Ezt a szót használta, „flirt", mondta mindig. De ezen ő nem férfi-nő játékot-szerelmet ért, hanem a színészek színpadi viszonyait. Amikor az „ülőpróbákon" megszületnek a flörtök, akkor bedobja a színészeket a térbe, de már nem lehet baj, mert ez a flört mindenütt- hóban, jégben, betonon, vízben... - érvényesülni fog. „Ez hol lesz?" - kérdezzük türelmetlenül a székeken ülve. „Mit tudom én!" - mondja ő, pedig a díszlet már áll a színpadon. Két héttel a bemutató előtt lemegyünk a színpadra, és ő egyetlen nap alatt lerendelkezi az egészet. Nem beszélünk, csak mozgunk. Mint a műkorcsolyázók.

Kaszás Mihály: A próbák kezdetén olyanok vagyunk, minta székre tett üres pohár. Az elemzőpróbák során ez a pohár megtelik. Utána a játéktérben már szabadon közlekedhetünk - ha megőrizzük a pohár tartalmát.

F. T: Az elején van egy jelenetünk Hernádi Jutkával: én állok középen, ő pedig járás közben kirajzolja - ez volta feladata - a margaréta nyolc szirmát. Juci forgott, és ijedten kérdezte: „Most merre fordulok, Anatolij Alekszandrovics?" A hétköznapi logika szerint ez a mozgás köszönő-viszonyban sem volt azzal, ami elhangzik. Es a végén mégis megszólalta polifon zene, ami más, több, mint amit egy-egy hangszer játszik, és több, mint amit a mese elmesél.

T. M.: Szívesen elhallgatom magát, Tamás, de sajnos indulnunk kell. Az idő, az idő, az idő. Itt most tulajdonképpen ugyanaz játszódik le, mint benn a színházban: amikor már kezdünk belejönni, akkor hagyjuk abba. *(Törőcsik Mari és Fodor Tamás elköszön, de a színésznő még néhány percre visszatér, és újra megszólal.)* Amíg kere-

sem a kocsikulcsot, engedjék meg, hogy elmondjak egy mulatságos történetet, amit Vasziljev mesélt, de ami közvetve róla is szól. Ő régebben rendezett a moszkvai Művész Színházban, ahol az egyik idős színésznek - akinek a memóriája nem volt már tökéletes - egy hosszú monológ jutott. A színész mondta-mondta, aztán a végéről véletlenül visszaugrott a harmadik sorra, kezdte elölről, és elmondta újra az egészet. Ez velem még nem fordult elő, legalábbis nem vettem észre. Képzeljék el, ha elkezdtem volna elölről az egyórás monológomat! Most már tényleg mennem kell, viszontlátásra.

B. L.: Mi ülünk még egy kicsit, ülünk és beszélgetünk, mint tettétek azt oly sokáig Vasziljev próbáin. Pedig az asztali, elemzőpróbák sok rendezőnél arról szólnak, hogy ne kelljen belépni a térbe, mert akkor már nem lehet mellébeszélni, ott már cselekedni kell.

K. *G.:* Vasziljevnél nincs asztal, nincs semmi. Ezt azért kell hangsúlyozni, mert éppen hogy nem a könnyű ellenállás irányába hajt bennünket. Nincs adott tér, benne bútorok, tárgyak, amelyek megsegítik a színészi rutint. Nem kapaszkodhatok a pohárba, a rágyújtásba, a könyvbe... csak az üres térség van, a partner és én. Nem lehet hová bújni, nem lehet megúszni. A koncentráltságot segíti ez, azt, hogy csak a „flörtre" figyeljünk.

R. T.: Vasziljev nem ismert bennünket, mi nem ismertük őt, és egymással sem sokat dolgoztunk még. Erre nem luxus két hónapot szánni...

K. *G.:* Azért jó, hogy ezt mondod, mert így világossá válik, hogy mi nem a „Vasziljev-módszerről" beszélgetünk most. Saját társulatával akár fél évig is dolgoznak egy előadáson, de ott az első két hónap nem az ismerkedésről szól. Hiszen ismerik, értik egymást.

R. T: Én nem mondhatom, hogy mindig értettem - de olyankor is éreztem őt. Gondolat és lélek-ez együtt fontos nála. Szabadság, szenvedély és szeretet - ez árad belőle, és nem tudom elképzelni, hogy ez ne hatna bárkire, aki találkozik vele. Nekem egyetlen jelenetem van, de abban, annak próbáin én is megéreztem valamit ebből a szabadságból. Mert tudtam a lényeget, és ezért nem kellett minden pillanatot kontrollálnom.

K. M.: Nekem erről, a szabadság megízleléséről szólt minden ebben a munkában. Ez az ember megengedte nekünk, sőt megkívánta tőlünk azt, hogy felejtsük el a megszokott színházi „zsákbanfutást". Lépjünk ki a zsákból, hiszen sokkal szebb a futás nélküle, szabadon. Színesebb, gazdagabb, szebb, harmonikusabb lesz tőle az ember. Vasziljevnél három dolognak kell összhangban, harmóniában megnyilvánulnia: a mozgásnak, a léleknek és a verbális közlésnek.

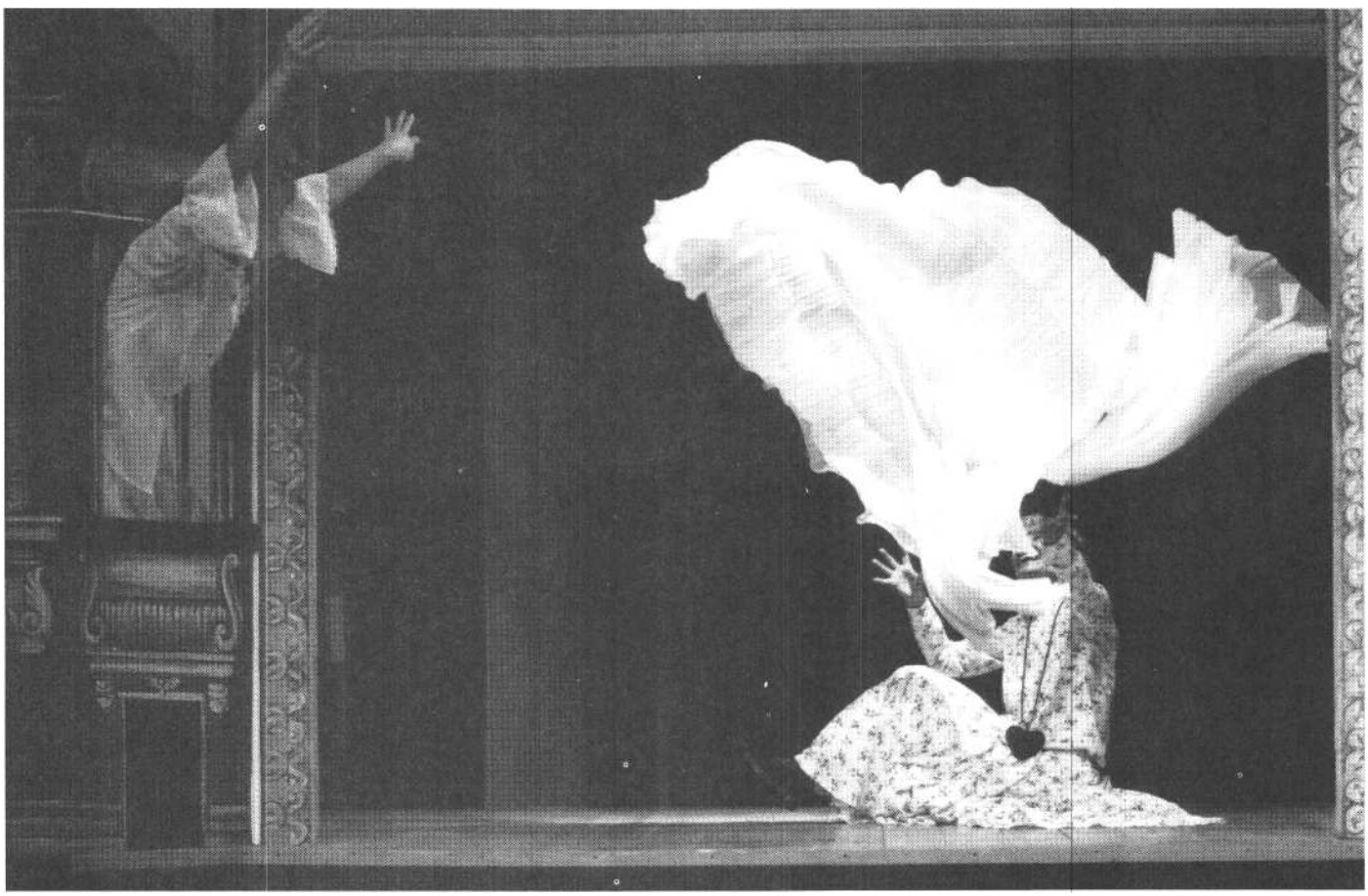
B. L.: Csakhogy másnap, egy másik darab próbáján esetleg vissza kell bújni a zsákba.

K. *M.:* Igen, "vissza... vagy nem. Én lehetőséget kaptam arra, hogy a következő évadot A Drámaművészet Iskolájában tölthessem, Moszkvában. Nagyon remélem, sikerül ezzel élnem.

K. *G.:* Az előadással a néző is lehetőséget kap Vasziljevtől és tőlünk. Ezzel szabadon élhet. Azért hangsúlyozom ezt, mert még nem válaszoltuk meg a beszélgetés elején feltett kérdést: hol a néző helye ebben a „vízfolyásban", ebben a folyóban? Vasziljev öblöket, hidakat épít, elegáns kilátókat emel a vízparton, meg olyan helyeket, ahonnan belógathatod a lábadat a vízbe, vagy horgászhatsz, és persze úszhatsz is - ezt döntsd el magad, döntse el a néző. Ez az ő szabadsága.

(Kaszás Gergő ezzel remek zárszót kínál, a beszélgetés rögzítője ezzel zárja hát ezt az egyelőre rendhagyó közönségtalálkozót.)

Rudolf Teréz (Annuska) és Törőcsik Mari (Krucsinyina) (Szűcs Zoltán felvételei)



SÁNDOR L. ISTVÁN
A SZÍNÉSZNŐ VILÁGA
TÖRŐCSIK MARI KRUCSINYINA-ALAKÍTÁSA

Az *Ártatlan* bűnösök szolnoki előadása egy színésznőről szól. És rajta keresztül a színházról: a valóság és az illúziók közötti átjárásról, a kiismerhetetlen életjátékok birodalmáról. A szerepekkel oldani próbált tragédiákról, a művészek magánemberi gyarlóságairól.

Osztrovszkij darabjának főhősét, a híres vidéki tragikát Vasziljev átdolgozása abszolút főszereplővé tette. Olyannyira, hogy nagyobbrészt az ő nézőpontján keresztül ábrázoltatik az a világ, amely a színpadon megjelenik. Így a szolnoki előadásnak egyértelműen a Krucsinyinát alakító Törőcsik Mari a főszereplője. Az ő színészi jelenléte jelöli ki az előadás koordinátáit - annak ellenére is, hogy a többiek általában másfajta eszközökkel dolgoznak. Manapság ritkaságszámba megy az, ami Szolnokon történik: egy jelentőségteljes figura egy ki-vételes színészi alakításból születik meg.

Elektra, Cordelia, Ljubov Andrejevna vagy Spiró Vénasszonyának alakja önmagában is fontos, minden megfelelő színvonalú előadásban figyelmet érdemlő. Krucsinyina figurája viszont azáltal válik jelentőssé, hogy a szerepet Vasziljev rendezésében Törőcsik Mari játssza el. Osztrovszkij vázlatosan megírt alakját Törőcsik aligha le-kottázható, eszközgazdag alakítása eleven élettel tölti meg. Mélységet ad neki, sorsot teremt köré. Vasziljev „színházi tükörjátéka" még sokoldalúbbá teszi a figurát. A színházi előadásként megelevenedő múltban, a játékká formálódó fantáziálásokban nemcsak az mutatkozik meg, hogy milyen valójában Krucsinyina, hanem az is, hogy milyen titkokat rejt még személyisége.

A szolnoki előadás két felvonása azonban némileg eltérő nézőpontot tükröz. Az első részben Krucsinyina az abszolút főszereplő, szinte kizárólag az ő szemével látjuk a világot, minden színpadi történés hozzá mint viszonyítási ponthoz igazodik. A második felvonásban - melynek kerete a színésznő tiszteletére rendezett estély - önálló életre kelnek a többiek is, fontosak lesznek a színész kollégák egyedi történetei. Ekkor az ő nézőpontjukból is megítélhetjük Krucsinyinát: beszélnek, véleményt alkotnak, vitatkoznak róla akkor is, amikor nincs jelen. Ugyanakkor nem ő a középpont akkor sem, amikor megjelenik a színpadon.

Jelenet A nagybácsi álma művész színházbeli előadásából (Korniss Péter felvétele)

A kétféle nézőpont kétféle színházi műfaj lehetőségét rejti magában. A parodisztikusan ábrázolt vidéki színészfigurák a komédia, Krucsinyina érzelmeket mozgató története a szomorújáték lehetőségét veti fel. E kettőt Vasziljev a színházi muzsikusok, zenei idézetek felhasználásával ironikusan megidézett melodramatikus játékban egyesíti. A „színházi tükörjáték" sajátos jele, amikor két zenekar is muzsikál a színpadon: az egyik - mintha színházi zenészek lennének - a zenekari árokból szól, a másik - mintha az estély muzsikusait hallanánk - a jobb oldali takarások mögül.

A színésznő története

Osztrovszkij eredeti darabja reális közegben bonyolódó, lineáris történetet tartalmaz. Az első felvonásban Otragyinát váratlanul elhagyja a szeretője, akinek titokban gyereket is szült. Az asszony szinte egyszerre tudja meg azt, hogy a férfi mást vesz feleségül, illetve hogy a kisfiuk halálosan beteg. A második felvonás tizenhét év múltán folytatja a történetet. Közben Otragyina nevet változtatott: Krucsinyinaként híres vidéki színésznő lett belőle. Most épp a szülővárosában vendégszerepel. Itt azonban régi „is-merőseivel" találkozik: Murovval, egykori szeretőjével és Galcsihával, akihez annak idején gondozásba adta a kisfiát. Fokozatosan kiderül, hogy a gyermek mégsem halt meg. Krucsinyina elkeseredett nyomozásba kezd a fia után. Végül egyik színész kollégájában, a hányatott sorsú, kötekedő modorú Nyeznamovban ráismer a gyermekére.

Vasziljev átdolgozása *az Ártatlan bűnösöket* az illuzórikus játék és az irrealitás irányába tolja el. Nem csak a darab időszerkezetét teszi bonyolultabbá azzal, hogy az eredeti mű első felvonása (a szín-lap szerint prológusa) az előadás második képeként jelenik meg. Ez ugyanis nem egyszerű flashbacket jelent, hiszen a szövegutalások és a színpadi jelzések azt valószínűsí-tik, hogy a szolnoki előadáson ekkor nem(csak) a színésznő meg-elevenedő múltját látjuk, hanem azt a színházi előadást (is), amellyel Krucsinyina lenyűgözte a vidéki város publikumát. (Nagyrészt az elő-térbe tolt díszes, barokk díszlet-színpadon játszódik a jelenet, melyet a zenekari árokban ülő muzsi-

kosok dallamai kísérnek. Selavinának, a vetélytársnőnek a szerepét az előadás első jelenetében megismert színésznő, Korinkina - Hernádi Judit - alakítja.) Mindez úgy hat, mintha Krucsinyina sok év múltán fölkeresett szülővárosában olyan szerepet játszana el, amely kísértetiesen hasonlít a saját múltjához. Nem véletlen, hogy ez az egybeesés emlékképek özönét szabadítja rá.

Osztrovszkij darabja objektív tényként ábrázolja a történetet, amelyben a színésznő majd két évtized után halottnak hitt gyermekére talál, Vasziljev előadása ezzel szemben a történet viszonylagosságát és kiismerhetetlenségét hangsúlyozza azáltal, hogy az eseményeket a színházi illúziók és a fantáziaképek szűrőjén át láttatja. „Én is láttam halálán a fiamat, mint Ljubov Otragyina, akit tegnap este játszottam" - mondja a színésznő Dudukinnak (Fodor Tamás), a színészpártoló gazdag úrnak. Osztrovszkijnál az előző este játszott szerep neve Lady Michelefield, nála Otragyina és Krucsinyina kétségtelenül ugyanaz a személy. Ezzel szemben Vasziljev változatában csak szerepnévként hangzik el az Otragyina név, mintha Krucsinyina története nem lenne feltétlenül azonos azzal, amit Otragyina szerepében eljátszik.

Osztrovszkijnál valóságos szereplőként, kéregető öregasszonyként jelenik meg Krucsinyina szállodai szobájában Galcsiha (Ráckevei Anna), akire a színésznő egykor a kisgyermekét bízta. A szolnoki előadásban ez az alak szinte a semmiből bukkan elő - pontosabban a színésznő múltjából, kínzó emlékeiből lép ki. (Megjelenését fényváltás előzi meg. Az éneklő beszédmód, a kötetlenebb térhasználat, a groteszkebb játékstílus szintén a realitástól való elszakadást érzékelteti.) De lehet ő is a később felidéződő színházi előadás szereplője, hiszen Galcsiha Otragyinának szólítja a színésznőt (aki a nevet hallva hirtelen a nézők felé fordul, és egy váratlan „óh!"-t hallat. Olyan ez, mintha egy melodramatikus színházi pózt látnánk). A Ráckevei Anna által játszott figura később a színpadra helyezett kis színpadon jelenik meg (egy csecsemőbábut madzagon rángatva bizarr halálelőérzetet sugall). Jelen van a második felvonás estélyének befejező részében is, igaz, csak a díszlet egyik felső ablaknyílásából figyeli az eseményeket, akárcsak Annuska (Rudolf Teréz), Otragyina szolgálólánya, akiről szintén nehéz eldönteni, hogy a színházi előadás szereplője-e, vagy megelevenedett emlékalak.

Ez az eldönthetetlenség a Krucsinyinát galádul elhagyó Murov (Kaszás Mihály) alakjában válik teljessé. A színésznő gyermekének apja a felidézett színházi előadásban szintén megjelenik, és a színésznő tiszteletére rendezett fogadást ábrázoló második felvonásban ismét felbukkan. Igaz, a vendégek közül -az Osztrovszkij-darabtól eltérően - csak Krucsinyinával találkozik, így beszélgetésük inkább tűnik a színésznőre az estélyen rátörő képzelgésnek, semmint valóságos eseménynek. (Érre utal az is, hogy a jelenetben egy - két évtizeddel ezelőtti életkorával azonos - fiatalember beszélget egy idősebb asszonnyal. De ha csak a színésznő képzeletében játszódik le a találkozás Murovval, akkor Dudukin korábban miért találja meg a férfi névjegyét Krucsinyina előszobájában?) A jelenet előtt a színésznő arról beszélt Dudukinnak, hogy túl sok izgalmat kell kiállnia, mert feltámadtak az emlékei. Később hozzáteszi, hogy majdnem az eszét vesztette, amikor tegnap megtudta, hogy mégsem halt meg a fia, hanem idegenbe adták nevelőszülőkhöz. (Mindez a Galcsihával folytatott párbeszédből derült ki, ami az előadás jelzései szerint aligha lehetett reális találkozás.)

Törőcsik Mari (Krucsinyina) és Kaszás Mihály (Murov)

A bizonytalanságot tovább növeli, hogy a Murovval való beszélgetés lényegében az első felvonást záró színházi játékot, az Otragyina-történetet folytatja. A felidézett előadásrészletnek azonban nem minden szereplője azonosítható egy-egy színésszel. Nem jelenik meg az estélyen sem Murov, sem Annuska, sem Galcsiha alakítója, holott a felvonás során többször is felbukkannak, mintha a színészi szerepjátéktól független, önálló alakok lennének. Ezáltal önálló életre kel az is, ami korábban színházi játéknak tűnt - anélkül azonban, hogy valóságossága bebizonyosodna. A saját múltját éli újra Krucsinyina a jutalomjáték alatt? Egykori szeretője arcát montírozza színpadi partnere fejére? Az előadás folytatásaként képzeli el a találkozást egykori szerelmével (és a saját lelkiismeretével való szembesülést), amitől huszonhárom éven át olyannyira tartott? Miközben zajlik a színésznő tiszteletére rendezett ünnepség, a fantáziájában a saját történetét is továbbírja?

A Krucsinyina és Murov közti, Osztrovszkijnál a harmadik és negyedik felvonásában lejátszódó két valóságos találkozást Vasziljev egyetlen, igaz, két részletre bontott jelenetté vonja össze. Kezdőpillanataiban Murov a pénzt adja vissza az asszonynak, amelyet a színházi előadáson Otragyinától kapott kölcsön. Mégsem bizonyos, hogy ez a történet folytatódik, hiszen a színésznőn ugyanaz a csillámszálakkal sűrűn teleszőtt fekete ruha van; mint amelyet Krucsinyina visel az estélyen. Murovot Annuska vezeti be, és egy hétágú gyertyatartót helyez az asztalra, a férfi és a színésznő közé. E múltfaggató beszélgetés a lobogó gyertyalángon átszűrődve zajlik. (Annuska is végig jelen van a találkozás első részében; előbb oldalról, majd hátulról, a kis színpadról figyeli a beszélgetést.)

Bizonytalan az is, hogy ebben a jelenetben kit alakít a színésznő. „Otragyina vagyok" - mondja a találkozás elején, de amikor a férfi a korábbi érzelmeire tereli a szót, felcsattan: „Nincs Ljuba! Krucsinyinát látja maga előtt." Majd hozzáteszi: „Amíg meg nem látom a fiamat, semmiféle beszélgetésre nem kerülhet sor kettőnk között." Aztán elsiet, mert színpadra kell lépnie. (Korábban megkérdezte Murovtól, hogy itt marad-e a negyedik felvonásra. Lehet, hogy az asszony az estélyen egy előző esti találkozást idéz vissza?) Amikor a színésznő hátramegy, leereszkedik a barokk kis színpad függönye. Miközben a szín-

Fodor Tamás (Dudukin) és Törőcsik Mari

házi zenekar játszik, percekig csak a széken ülő Murovot látjuk, aki visszavárja a színésznőt. Amikor az asszony visszatér, már másfajta öltözéket: barna, virágmintás ruhát visel (amely az első felvonásban látott színházi előadás Otragyinájának vajszínű, virágmintás öltözékét idézi emlékezetünkbe). A színésznő és Murov közötti beszélgetés ugyanott folytatódik, ahol egy-két perce abbamaradt. A hangneme azonban gyökeresen más: fiatalosabb, könnyedebb, játékosabb, fájdalmasságában is elrajzoltabb. Lehet, hogy most valóban az előadás folytatását látjuk? (A jelenet után a színésznő ismét az estélyen viselt sötét ruhában tér vissza, amely az előadás első jeleneteiben viselt öltözék színeire emlékeztet.)

Sorolhatnánk tovább a példákat, melyek hasonlóképp arra utalnak, hogy Vasziljev átdolgozása (és színpadra állítása) szándékos bizonytalanságban hagyja a nézőt a megjelenített események természetét illetően. Osztrovszkij elvesztett, majd fellelt gyermekről szóló melodramatikus története a szolnoki előadáson előbb a színház a színházban játék idézőjelei közé kerül, majd egyre több váratlan, irracionális elemmel bővül, s egyre azonosíthatatlanabbá válik. Végül az tűnik a legvalószínűbbnek, amiről Krucsinyina többször is beszél: eleven valóságként képes átélni emlék- és fantáziaképeit.

A színésznő tere

Ez utóbbi értelmezést erősíti a szolnoki előadás tere is, amelyben a színésznő története lezajlik. Igor Popov díszlete makettszerű, perspektivikus fehér árkádsorával és színpadra görbülő zöld épületfélkörívével az avantgárd olasz festő, De Chirico metafizikai tájait idézi. Mindezzel éles kontrasztot alkot a díszes, cirádás, oszlopos színpad, mely mintha kora barokk olasz festményekről került volna ide. Akármelyik elemét nézzük is, az illúzióteremtő színpadot (melynek függönyére, akárcsak a szolnoki színpad elé, századfordulós kisvárosi életképet festettek) vagy a valóság felbontását érzékeltető architektúrát, egyértelmű belőle, hogy ez a színpad nem a valóságot képezi le. Metafizikus teret és színpadi stilizációt forraszt egybe, hogy játékként tegye érzékelhetővé a valóságosnál mélyebb történéseket.

A színpadképet a díszes, cirádás kis színpad helyzetének változtatása teszi variábilissá. Amikor hátul helyezkedik el, tágas, nyitott színpadot látunk, előrehúzva viszont zártabb tér jön létre, amely a játszókat intimebb közelségbe kényszeríti a közönséggel. Ez a díszlet nagyon sokat bíz a színészi kifejezőerőre, mivel lényegét tekintve üres térrel van dolgunk. A játéknak ugyanis csak hátterét adja, alig jelennek meg rajta berendezési tárgyak, jobbára akkor is csak székek. Sajátos színpadi geometriát rajzol ki az, ahogy a szereplők különféle ülőalkalmatosságokat helyeznek el a színpadon, illetve az, ahogy a székek között a hely(zet)üket változtatják. Sajátos ritmusa van annak is, ahogy testtartást váltanak, felállnak, leülnek, elindulnak, megállnak. Ritka, tudatos térkompozíciót látunk, amely állandó és változó elemek variábilis viszonyára épül. A jelenetek tagolását, hangsúlyváltásait, a szituációk módosulásait érzékelteti.

Az előadás legfontosabb berendezési tárgya - különösen az első felvonásban - az a zöld karosszék, amely a színésznő állandó tartózkodási helyének tűnik. Az első felvonásban mindvégig a színpad jobb oldalát betöltő épületkörív második ajtónyílása mellett áll. Itt ül a színésznő - mint afféle trónszéken -, amikor Dudukinnal beszélget. Itt fogadja két kollégáját, az árva Nyeznamovot (Kaszás Gergő) és a barátját, Smágát (Eperjes Károly). Ezekben a jelenetekben alig áll fel a helyéről. A Dudukinnal való beszélgetésnek csak a végén megy be a kendőjéért, a színész kollégákkal folytatott vitának csak a befejező szakaszában lép középre, amikor hangsúlyos és jelentőségteljes közlendői vannak a két férfi számára. Miközben a színésznő helyzetét tekintve mozdulatlan, körülötte nagy ívű járásokkal, nyugtalan helyváltoztatásokkal, váratlan eltűnésekkel és felbukkanásokkal sűrűn teletűzdelt játék zajlik. Énnek nyugtalanságát erősíti, hogy többnyire a színpadi mozdulatok is szélesek, a gesztusok áradóak, túlrajzoltak, túlzóak. Ezzel a -többféle variációban megjelenő - játékstílussal alkot kontrasztot a színésznő első felvonásbeli mozdulatlansága, visszafogottsága. Ezt a helyhezkötöttséget azonban sokértelművé teszi Törőcsik Mari játékának belső intenzitása, eszközgazdagsága. Az a benyomásunk, mintha Krucsinyina szemében egy fájdalmaiból, csalódásaiból

bölcs emberismeretet kiküzdő asszonyt látnánk, aki eleinte magabiztosan trónol megszenvedett nyugalmának szigetén, érintetlenül azoktól a bűnöktől és kicsinyességektől, amelyeket a körülötte keringő alakok - egy nyugtalanító, felkavaró világ árnyai - hordoznak. Azonban fokozatosan ő maga is beleszédül abba a kavargásba, amelyet ámulva figyel. Egyre inkább elveszíti az egyensúlyát, ismét szemben találja magát azokkal a fájdalmakkal és gyötrelmekkel, amelyeken, eddig úgy hitte, sikerült túllépnie. Amit most érez, abban életének alapvető megoldatlanságát éli újra.

Ez érezhető abból is, hogy az első felvonás második részében, illetve a második felvonásban maga a színésznő is kilép kezdeti mozdulatlanságából. A Galcsihával közös jelenetében erőszakos, határozott mozdulatokkal rója a teret. Kezében bot, így próbálja kikényszeríteni az egykori dadából a gyermeke sorsát érintő vallomást. Az Otragyina-jelenetben eleinte fiatalosak, játékosak a mozdulatai. Aztán megérkezik Murov, és a férfi viselkedése elbizonytalanítja. Ha lerajzolnánk azt, hogy a jelenet során hogyan változtatja helyét a férfi, illetve Otragyina, hogy hol helyezkednek el a kis színpadon, illetve annak előterében, hogy mikor változtatják a helyzetüket, mikor ülnek, állnak, mikor telepednek a földre, hogy milyen szögből, milyen távolságból figyelik egy-mást, akkor kapcsolatuk alakulásának, hangulataik változásának rendkívül pontos geometriai ábráját kapnánk meg. Otragyina mozgása ebben a jelenetben azt érzékelteti, hogy ura akar lenni egy elképesztő, felkavaró helyzetnek, amely fokozatosan mégis maga alá temeti. Naiv reménykedése helyére kettős fájdalom lép: nemcsak azt érti meg, hogy a szeretett férfi mást vesz felesé gül, hanem azzal is szembesülnie kell, hogy elveszíti a kisfiát.

Ez a felkavarodott emlékekből fakadó nyugtalanság határozza meg a színésznő viselkedését a második felvonásban. Az asszony idegesen járkel, nem leli a helyét, szinte állandóan mozgásban van. Most csak pillanatokra ül le - mintha nyugalmat keresne - a zöld karosszékbe, amely a színpad előteréből hátra, a kis színpad elé került. Csak akkor jut ismét hangsúlyos helyzet-be a szék (és akkor talál átmeneti nyugalomra benne a színésznő), amikor előrehúzzák a kis színpadot, és elé helyezik a karosszéket, hogy Krucsinyina méltó helyről hallgathassa a tiszteletére felcsendülő áriákat.

A színésznő eszközei

A szereplő helyzetének és állapotának változása a színészi eszközöket is átértelmezi. Törőcsik Mari sokféle hatáselemmel dolgozik, ezeket széles skálán, végletekig fokozva, váratlan váltásokkal használja. Mégis szigorú logikát követ az alakítása: az egyensúlyvesztés különféle fázisait és szélsőségeit mutatja meg.

Eleinte Törőcsik elsősorban testtartásával, apró mozdulatokkal jellemzi a figurát. Ezek a váltások sok mindent elárulnak róla, miközben a színésznő majd ötven percen át lényegében mozdulatlanul ül a karosszékben. Feltartott kézzel, nevetgélve hárítja el az ajándékokat, melyekkel Dudukin igyekszik kényeztetni őt. Miközben a férfi arról beszél, hogy mihaszna ember lévén legalább a színészek életét igyekszik megkönnyíteni, Krucsinyina játékosan, cinkosan felemeli az ujját: „és a színésznőkét is, igaz?" Mosolyogva, visszafogottan hallgatja, amikor Dudukin az asszony színészi képességeiről áriázik. De zavartan a nyakához emeli a kezét, amikor beszélgetőpartnere a polgárok gőgjéről beszél; közben kissé nyugtalanul, félig felállva lábtartást vált.

Miközben Nyeznamov történetét hallgatja, lassan a halántékához emeli a kezét, majd a körmét rágja, később a tenyerébe zárja ujjait. Szomorúan, majd egyre idegesebben figyel. Mégis váratlanul csattan fel a kérdése: „Grigorijnak hívják?" Aztán gyors, pergő kérdésekkel tisztázza Nyeznamov életkorát. Dudukin kérdésére, hogy miért érdekli mindez, ártatlan mosollyal válaszol: ,,bizonyos egybeesések" - mondja, és ujjainak finom, ironikus játéka teszi jelentéktelenné ezt a talányos mondatot: „Ne törődjön vele, fantázia az egész." Es ismét vidáman, mozdulatlan testtel hallgatja Nyeznamov előző esti botrányának felidézését. De amikor Dudukin kimondja a zabigyerek szót, Krucsinyina zavartan félrefordul, arcát félig eltakarja, és így kérdez vissza: mit is jelent ez a kifejezés? Mikor beszélgetőpartnere arról faggatja, hogy miként tudja a színpadon ennyire hitelesen megjeleníteni az anyai érzéseket, Krucsinyina előbb elhárítja a kérdést. Ezt jelzi finoman széttárt, maga elé tartott keze. „Annyi mindent éltem át, annyit szenvedtem magam is" - mondja könnyedén. Aztán váratlanul hozzáteszi: „én is voltam anya", és elfordul, nehogy beszélgetőpartnere lássa, hogy csendesen sírni kezdett. Közben idegességében jobb tenyerével finoman ütögeti a szék karfáját. „Néha jó sírni" - mondja végül megkönnyebbülten, kedvesen.

Talán örül is neki, hogy végre a titkairól beszélhet: ő maga is ebben a városban született, itt töltötte a fiatalsága nagy részét, itt halt meg a kisfia is. Eleinte mozdulatlanul, gesztikuláció nélkül meséli a történetét. Amikor a fiáról beszél, lassú, bizonytalan kézmozdulatok kísérik a szavait. Aztán mentegetőzve a halántékára mutat: „túlságosan élénk a fantáziám" - mondja. A gyerek halálára vonatkozó mondatokat ismét erős gesztusok kísérik, mintha önmagát is meg akarná győzni a hihetetlenről. Előbb mosolyogva, majd hitetlenkedve fogadja a Dudukin által felvetett lehetőséget: mi lenne, ha váratlanul megjelenne előtte elvesztett gyermeke. Képzelje el, hogy akár Nyeznamov is lehetne! Amikor az asszony egyedül marad, belegondol a lehetőségekbe. Lassú, merengő kézmozdulatai az arcát, a halántékát, a homlokát érintik.

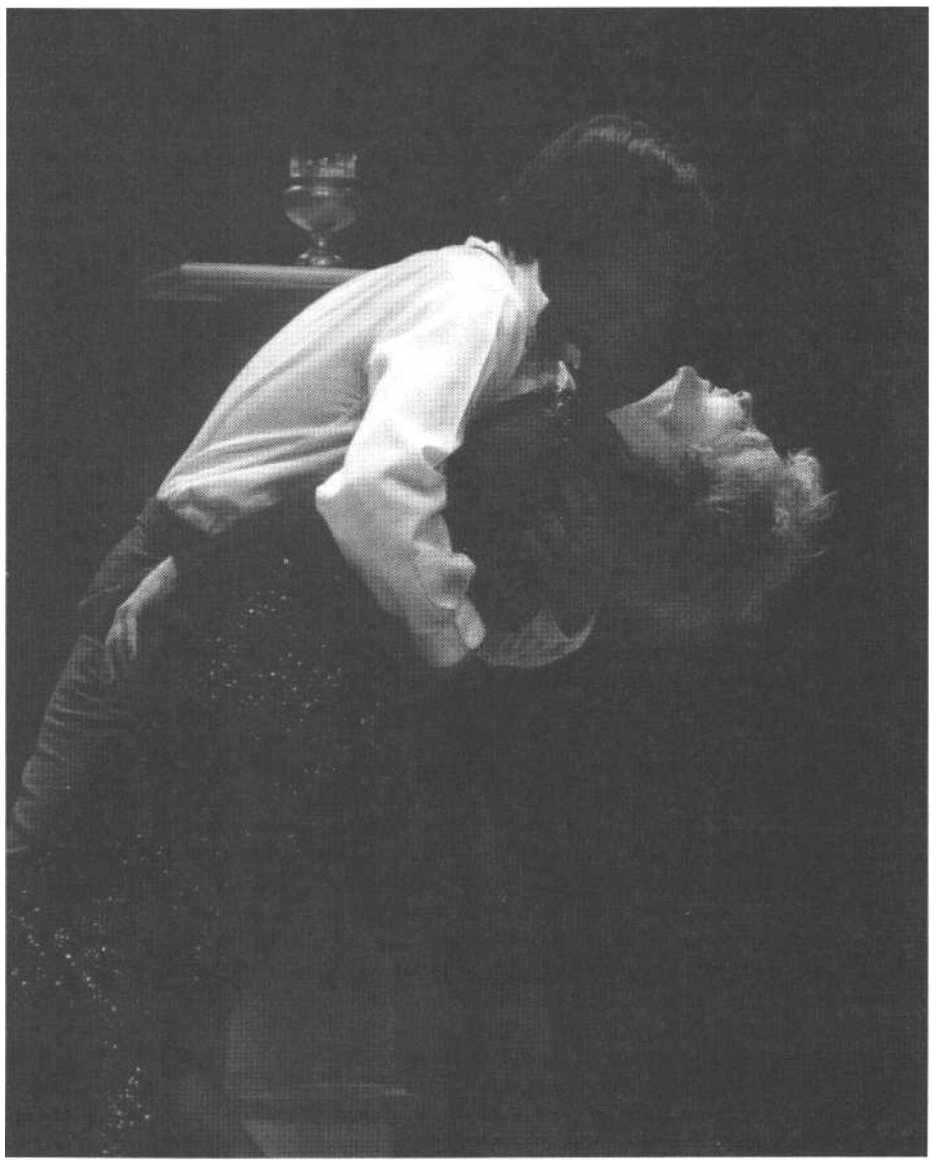
A Nyeznamovval és Smágával zajló jelenetben is ugyanilyen finoman, szinte észrevétlenül, mégis célirányosan építkező gesztikuláció jellemzi Törőcsik játékát. A testtartásváltások itt is

Törőcsik Mari ás Hernádi Judit (Korinkina)

fordulópontokat jelölnek ki. Mindezek a jelzések hasonlóképp érzékeny, rebbenékeny, sérülékeny, szélsőséges hangulatok között sodródó figurának mutatják Krucsinyinát. Ölébe engedett kézzel, szinte mozdulatlanul nézi a férfiakat. Szavaikat eleinte bizalmatlanul fogadja. Smága bohém játékai azonban nevetésre ingerlik. Nyeznamov egy széket helyez a zöld karosszékkel szem-be, és letelepszik rá. Krucsinyina nyugtalanul figyeli, hogy mit akar tőle a fiú. Magától értetődő, természetes gesztus kíséretében beszél arról, hogy miként mentette ki a kormányzónál előző esti botránya miatt Nyeznamovot. De megriad, amikor a fiú rákiált, hogy semmi köze ahhoz, ami történt. Igyekszik ugyan magyarázatot adni a kéretlen közbenjárásra, de hanghordozása egyre inkább keménnyé, elutasítóvá válik. Mindamellett a Nyeznamov durvasága keltette fájdalom megértővé is teszi a fiú iránt. „Sértésekben, megaláztatásokban elég gyakran volt már részem - mondja. - Ez most fáj, de érdekel is. Meg akarom ismerni az emberek gondolkodását, akikkel a sors összehozott." Es a bal oldali karfához húzódva teljes testével Nyeznamov felé fordul, hogy meghallgassa a történetét. Együttérzően, mentegetőzve reagál arra, amikor a fiú olyan embernek mondja magát, aki egész eddigi élete során semmiféle érzéssel nem találkozott. De megriad az újabb durvaságtól, amikor Nyeznamov letépi az asszony nyakából, majd az ölébe dobja a kendőjét, talán azért, hogy nyomatékot adjon együttérzést elutasító szavainak: „semmi közöm magához!" Krucsinyina testétől kissé el-tartva hajtogatja össze a ruhadarabot, majd félrerakja a szék karfájára.

Törőcsik szerepépítkezése ezen a ponton újabb elemekkel bővül: a mindeddig helyhez kötött szereplő feláll, és mozgása, tartása is jellemezni kezdi a figurát. „Nos, uraim!" - mondja, és középre lép, hogy mint rutinos színésznőhöz illik, határozott, nyugodt, egyenes tartásával is nyomatékot adjon férfi kollégákat rendreutasító, kioktató szavainak. Aztán a beszéd folytatásához lassan hátrasétál, és fellép a kis színpadra. Gesztusai, mozdulatai ekkor kissé teátrálissá válnak, ezáltal némileg idézőjelek közé kerülnek az asszonyi önfeláldozásról szóló szavai. Furcsa, ironikus játékká, sajátos „kergetőzéssé" alakul, ahogy a kis színpad előtt a szeretet, az irgalmasság erejét bizonygatja Nyeznamovnak. De váratlanul kiesik a szerepéből, nyugtalanul keresi a szavakat. Nyeznamov meg egyre csak provokálja: mondja ki végre, amit valójában gondol róla. Közben a színpad előterébe érnek, a fiú lehuppan Krucsinyina előtt a zöld fotelbe, az asszony fölötte áll, amikor kibukik belőle: még azokon is lehet segíteni, „akik menthetetlenül romlottak". De a színésznő nem jön zavarba a meggondolatlanul kimondott ítélettől: felül arra a magasított bárszékre, ahol néhány perce még Dudukin foglalt helyet, és könnyedén arról kezdi faggatni Nyeznamovot, hogy tudja-e egyáltalán, mi a szeretet.

Amikor a két férfi magára hagyja, nyugtalanul hátramegy a kis színpadra, és sétálgatni kezd rajta, mint aki elvesztette a magabiztosságát. Mintha nem találná a helyét, mintha keresne valamit. Ekkor hátulról váratlanul mellélép Nyeznamov, és a fiú mentegetőzése nyomán bizalom, megértés alakul ki a két szereplő között. Ezt fejezi ki az a meghitt mozdulatsor, ahogy a színpad középen lassan, szinte egyszerre lépve előresétálnak hátulról a rivaldáig. (Ez a motívum még kétszer ismétlődik a második felvonásban, ekkor azonban Dudukin lesz Krucsinyina „sétapartnere", így az első rész váratlanul meglelt intimitása nem születik újra.) A színésznő visszaül a zöld fotelba, Nyeznamov egy kis széken mellételepszik, hogy elköszönjön. Miután a fiú elment, Krucsinyina feltérdel a karosszék párnájára, és fájdalmasan hátrahajtja a fejét. Közben vált a világítás is, és a fehér árkádsor végén megjelenik a fekete ruhás Galcsiha. A következő rövid jelenet befejező részét középről figyeli. Ezek a jelzések azt sejtetik, hogy az ezután következő mozzanatok, az előadás legszebb színészi gesztusai talán csak Krucsinyina fantáziájában lezajló történésekre utalnak: visszatér Nyeznamov, hogy megköszönje a pénzt, amelyet Krucsinyinától kapott. Amikor megcsókolja a kezét, az asszony váratlanul magához húzza, gyöngéden átöleli a fiút. Aztán hirtelen hátrahőköl, értetlenül nézi, hogy mit is csinált. „Bocsásson meg!" - mondja, és riadtan hátrahúzódik a karosszékben, ernyedten



Kaszás Gergő (Nyeznamov) és Törőcsik Mari (Szűcs Zoltán felvételei)

a karfákra helyezi a kezét, mint akinek minden erejét felélték az ismeretlen mélységekből előtörő anyai érzések.

Az eddig elmondottakból talán kiderült, hogy Törőcsik Mari játékának gazdag, sokszínű gesztikulációjából már akkor is sejthető a színésznő belső bizonytalansága, titkokkal teli múltja, amikor még úgy tűnik, teljes a nyugalom benne. A sok apró kézmozdulat egyébként jellemző Törőcsik játékára: akkor is mozognak az ujjai, amikor ennek nincs különösebb jelzésértéke. Egyfajta készültséget érzékeltetnek. Sokszor úgy hat-nak, mintha az érzelmi állapotokat ezek az apró ujjjátékok generálnák. Máskor meg - ahogy a kimondhatatlan érzések artikulált szavakká állhatnak össze - tagolt mozdulatok, megfontolt kézjelek születnek belőlük. De amikor egy-egy pillanatra elragadja a figurát az indulat, a szenvedés emléke, megkeményednek, a mozdulatok megmerevednek.

Törőcsik Mari artikulációja bátran vállalja a sokszínű, szélsőséges megoldásokat. Gyakran jelennek meg a beszédében váratlan hangszínváltások, éles artikulációs kontrasztok. Mindez a megformált figura végletes érzelmi hullámzását hivatott közvetíteni. Kevés olyan magyar színész van, aki ennyiféle hangon képes megszólalni (és kevés olyan színészünk van, akitől ennyiféle hangot fogadnánk el hitelesnek). Semleges, árnyalatmentes középhangot viszonylag ritkán használ. A Krucsinyinát kezdetben jellemző könnyed hangszínek, kacagások, heherészések kissé felületes, öntudatos figurát mutatnak. A lebegtetett, évődő dallammenetek a megformált alak magabiztosságát erősítik: olyasvalakit hallunk, aki tud-ja magáról, hogy képes elbűvölni a környezetét, ha erre van szüksége. Nem idegen tőle a huncut játékosság sem. De hirtelen komorabb tónusok, sötét színek jelennek meg a beszédében, mintha egy-egy váratlanul elhangzó hívószó folyton hajdani fájdalmaira emlékeztetné. Murovval való találkozásában az ingerlékeny düh hangjai szólalnak meg. A történet előrehaladtával szaporodnak a fájdalmas, merengő hangütést jelző visszafogott megszólalások, illetve az érzelmes hangulatokat érzékeltető magasabb beszéddallamok. A színházi előadást (illetve a múltat) visszaidéző jelenetben nemcsak a játékosabb mozgás, hanem a könnyedebb, csacsogóbb beszédmód is érzékelteti a színésznő átalakulását: könnyedén vált át egy életkoránál jóval fiatalabb figura szerepére.

A színésznő személyisége

Mindezeknek az eszközöknek a számbavétele teljesen fölösleges lenne, ha az alakítást figyelve nem lenne az az érzésünk, hogy mindezekben a jelzésekben erőteljes színpadi személyiség nyilatkozik meg. Törőcsik Mari játéka bölcs, higgadt színészetre utal, amelyet elsősorban nem a közlési szándék, hanem a személyiség ábrázolásának igénye mozgat. Nem jelentése, inkább jelentősége van színpadi megnyilatkozásainak. Törőcsik néma, mozdulatlan jelenléttel ad súlyt az általa megformált figurának, képes minden egyes mozdulatát, gesztusát is jelentőséggel felruházni. A hangfekvések, hangsúlyok többről beszélnek, mint amennyit a szavak elmondanak. A felhasznált színészi eszközök nem önmagukban érdekesek, hanem változatosságuk, végletes sokszínűségük ellenére koherens egységükben. Nem résztulajdonságaiban, elszigetelt jellemzőiben, hanem emberi teljességében mutatják meg az ábrázolt figurát.

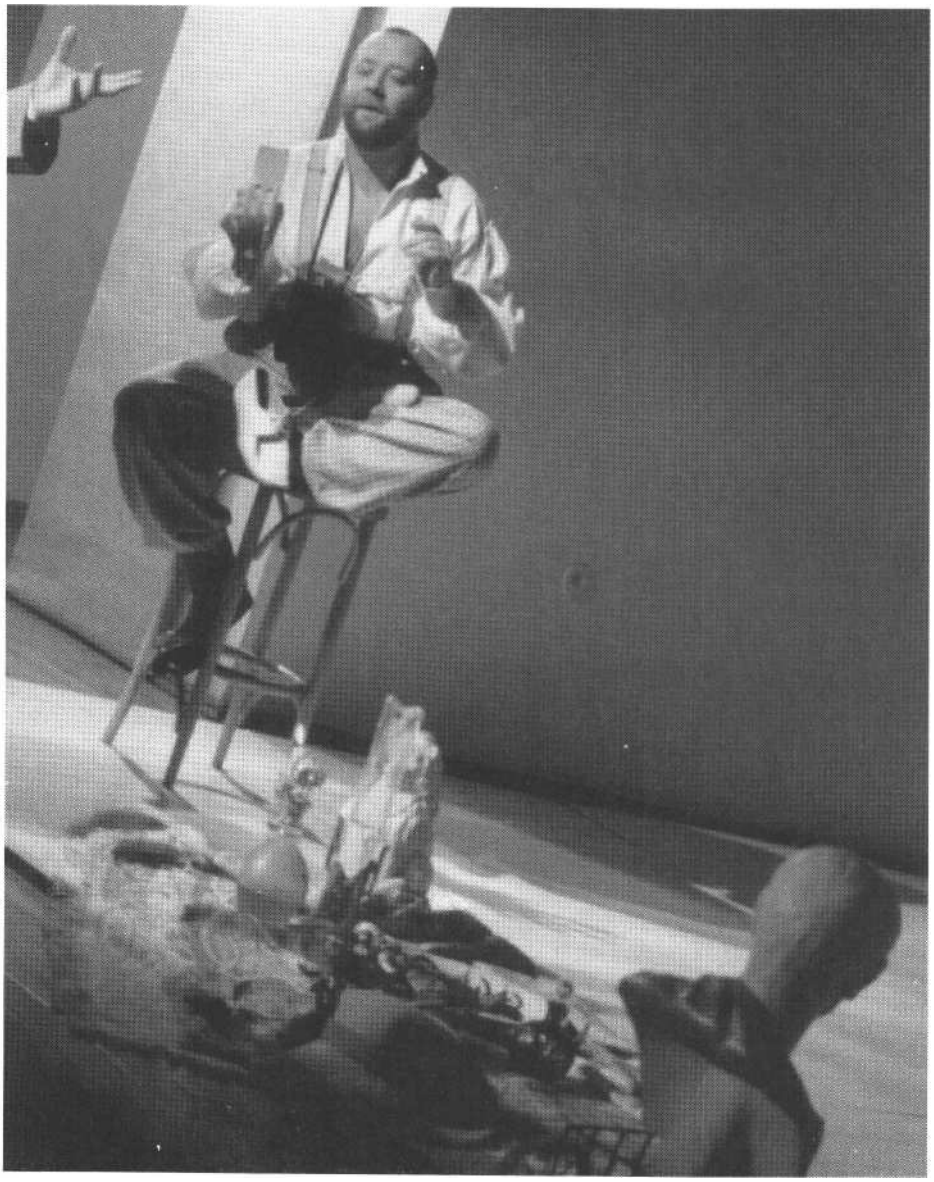
A színház erejéről szól ez az alakítás. Arról, amikor a játék teljes életet, ellentmondásosságában átélt sorsot teremthet. Ezáltal akár a valóság helyébe léphet. Hisz ami megvalósult, miért lenne több annál, mint amit az ember a képzeletében még nagyobb intenzitással átél? Végkicsengésében erről szól az *Ártatlan bűnösök* szolnoki előadása.

Míg Osztrovszkij hősnője elvesztett gyermekét ismerheti fel Nyeznamovban, addig Vasziljev átdolgozásának főszereplője inkább csak a színpadi illúziók világában találhat nyugalomra. A végső bizonyíték ugyanis nem más, mint az első felvonást záró színházi előadásban megismert kel-lék. Nyeznamov azt a medált hajítja a zenekari árokba, melyet Otragyina adott elválásukkor Murovnak (és amelyet a történet folytatása szerint a férfi afféle ismertetőjelként akasztott a kisfiuk nyakába). Miközben Krucsinyina lemegy a medálért, kezében ugyanazt a kelyhet tartja, melyből korábban Otragyina emelte ki az ékszert. A poharat az estély zárójelenetében Korinkina hozta be a színre, majd átnyújtotta Dudukinnak, aki pohárköszöntőt tartott. Ezután Krucsinyina javaslatára mindenki ivott belőle a színészek egészségére. Így került végül a kehely a színésznőhöz. Amikor Krucsinyina visszaér Nyeznamovhoz a medállal, belehelyezi a pohárba, és a kis színpad közepén álló oszlopra állítja. Dobpergés szól, miközben a színésznő összeesik, majd gyorsan lehull a hagy színpad függönye. Vége a színházi előadásnak? Es a színpadi életet élő színésznő meghalt? A játéknak azonban nincs vége. Miközben a közönség tapsol, újból fölmegy a függöny. Ismét látjuk az utolsó jelenetet. A színésznő a kehellyel megint a kis színpad felé indul. Most azonban már nem csak Nyeznamov várja. Ott állnak-ülnek a többiek is a kis színpadon - nemcsak a valóságos szereplők, hanem az emlékekből előlépő figurák is. A kis színpad előtti zöld fotelban Murov ül, az első takarásból Annuska hajol ki, a jobb hátsó oszlopról Galcsiha néz le. Amint Krucsinyina fölrakta a posztamensre a kelyhet, újbóli összeesik. De most nincs vége a jelenetnek. Kiderül, hogy csak elájult. Dudukin aggódó szavaira („már azt hittem, hogy meghal") kaján mosollyal válaszol: „Az örömbe nem hal bele az ember!" Eközben lassan kivilágosodik a nézőtér. Íme hát megint csak színházban vagyunk? Aki a valóságban meghal, az a színpadon életben marad?

BÉRCZES LÁSZLÓ

DON JUANNAL A ZÁRDÁBAN

Az Arbatszkaja metrómegállónál szállok ki, az új Arbaton indulok el, és befordulok az első keresztutcán. Ott, ahol egy kedves, kicsi, kék hagymakupolás templomocska áll. Állítólag ide járt annak idején Tolsztoj, és ide jár mostanság Anatolij Vasziljev. A ház-számról ismerszik meg színháza, amelyet az átlagosnál - moszkvai viszonylatban - elegánsabb bérház néhány egymásba nyitott lakásából alakíttatott ki az immár legendás orosz rendező. Belépek a lépcsőházba, a lefelé vezető lépcsősoron riasztóan hosszú sor várakozik. A korlát mellett békésen ácsorgó, csodában bízó emberek szótlan beletörődéssel és néma irigykedéssel nézik, ahogy a magabiztosság látszatát felöltve le-csattogok a lépcsőkön. De vajon megvan-e a jó előre protekcióval lefoglalt belépőm? Igen, a kedves beengedő hölgy megtalálja nevemet a listáján, továbbad a kedves idős úrnak, aki bevezet a terembe, és továbbad a kedves ültető hölgynek, aki - ő tudja, milyen rendszer szerint - meghatározza, hová ülhetek. A lényeg az, hogy belülre kerültem, kiválasztott lettem. Előttem keskeny, magas tér, csupasz fehér falak- kivéve a mennyezetet, mely megőrizte az eredetileg itt lévő három lakás gyönyörű díszítését. Szigorú rendben, szűk, templomi padokon harmincnegyven ember, fölöttünk, a galérián is néhányan. Megilletődötten üldögélünk. Balra fent, az erkélyívek közül is három-négy szerencsésen belopott néző kukucskál. Velük szemben, a játéktér jobb oldalán kis ablakok nyílnak a kék égre -



Jelenet a Don Juan kővendége című moszkvai előadásból

Moszkvában este tíz körül sötétedik. Itt benn nincs büfézés, csokipapírzörgés, másról-odakintről való fecsegés. Szertartásos csend, várakozás van. Lassan belém költözik az izgalom és az ijedtség, mint mindig, amikor én, a hitetlen valamilyen-bármilyen vallási rituálé kukkoló részesévé válok: vajon értem-e majd, mi történik és miért? Értem-e most, amikor a nyelvet - a szöveget - alig ismerem? Próbálok hát ismerkedni, nézem szemben a teret.

Hátul Igor Popov már ismerős, klasszicista homlokzata, szokásos kicsinyítésben. A csontfehér padlózaton öt szék, három átlósan keresztben, kettő hozzánk közel, bal elöl. A hátsó homlokzat előtt sisakos mellszobor néz ránk. Fehér. A földön feltekert szőnyeg, száraz virágok, soksok gyertya. Bejön a játéktérbe öt személy, nyilván a színészek (köztük, felismerem, Koljakanova, még '86-ban láttam a *Hat* szerepben, va rázslatos volt). Négyen leülnek, az ötödik hátul megáll, várnak, nézik egymást. Nincs sötét, nincs kezdés. Illetve kezdés volt már az, amikor beléptem a lépcsőházba, és megtalálták a nevemet a listán - tehát *kiválasztott* lettem; amikor évekkel ezelőtt először (másodszor, sokadszor) láttam Vasziljev-rendezést, és viszonylag *beavatottá* váltam. Mert Vasziljev nem egy-egy bizonyos előadást csinál, amelynek sajátos és egyszeri közegébe beléphet az ártatlan, de érdeklődő és nyitott néző, hanem folyamatosan tanulmányozza-vizsgálja-megérinti-megéli a színház és a nem-színház, a fikció és a valóság, a szent és a profán határát képező, nem létező vonalat. Ezt a munkálkodást - konkrét címektől és szerzőktől függetlenül - folyamatában érdemes és lehetséges csak követni, mert a vasziljevi fonalat vesztve érvényes jeggyel rendelkezve is bezárul előttünk színházának kapuja - amiről egy 1992-es interjúban maga is így vall: ,,...természetes, hogy bezárom a színház ajtaját. Es minél inkább bezárom a színház ajtaját, annál inkább hasonlít az egy kolostorra."

Nyilvánvaló tehát, hogy nem elég a nézői igyekezet. Döntő az lehet, merre fordul adott esetben a rendező figyelme: fordul-e még az úgynevezett közönség felé, vagy a még létező néző már csak azt a néhány kiválasztott beavatottat jelenti, aki e laboratórium-kolostoron belül ránézhet arra, amivel az adott pillanatban a rend főnöke és a rend szerzetesei-apácái foglalkoznak. Vajon az irány, a szándékoktól függetlenül megvalósuló végeredmény az lenne-e, hogy a rend tagjai kifejlesztenek egy nyelvet, mely csak itt, a Povarszkaja utca 20. alatt és csak számukra érvényes? Fennáll az esély. Nyelvem-tollam hegyén ott a szó: fennáll a *veszély,* de hát miért lenne az baj, ha valakik egyirányú, intenzív vizsgálódás során eljutnának oda, ahová mások már nem tudják követni őket? Más kérdés, hogy akkor talán nem színházról kellene beszélnünk, és nem lenne miért befordulnunk az új Arbat mellékutcájába.

Puskin *Don Juan kővendége* című drámájának kapcsán írom ezeket, amely drámát 1997 óta játssza A Drámaművészet Iskolája. Nem lehet véletlen, hogy ennek a produkciónak próbáin hangzott el Vasziljevtől a következő megjegyzés: ,,...laboratóriumi gyakorlatokra van szükség." Ugyanebben az évben, *az Álarcosbál* franciaországi bemutatója után írta a rendező: „Olyan színházat csinálok, amely a színház lényegével, alapvető törvényeivel foglalkozik: az előadás már nem érdekel."

Egyenesen ül az öt színész a támla nélküli székeken, nézik egymást. Puskin drámájának ismeretében próbálom kiosztani a szerepeket, de kísérletem csődöt mond. Puskin darabja Don Juan és Leporello kettősével kezdődik, itt viszont öt „szóló" következik. Változatlanul kitartott tekintettel, egymást váltva megszólal mind az öt színész. Ki kicsoda? - kérdezi első reflexből a néző, és már azon az úton jár, amit Vasziljev kijelölt neki. Hiszen szerepek és személyek állandó forgatagában a néző azt kérdezi, ami a Vasziljev-előadások leglényege - gondolom én -, de ezt az egyszerű kérdést oly sokféleképpen teszik fel a különböző produkciók. A színészek minden megszólalása valószerűtlenül mesterkélt, és alig elviselhetően hangos. Tudatosan megformált, „formázott" és hangsúlyozott költészetről, „nem-valóságról", szerepek felvételéről-hordozásáról-átadásáról szól ez az egész, és ezt éppen az teszi nyilvánvalóvá, hogy a külvilágot

kizáró, fehér templomi falak közt, a természetes napfény és a reflektorok-gyertyák összekomponált közegéből, a művi rendezettségből néha kinéznek ránk a színészek, engem, a szomszédomat, a „civil" társat megszólítva közvetlen kapcsolatot keresnek velünk. A szertartások megérinthetetlen szentsége és a hétköznapok profanitása keveredik folyamatosan, így egy idő után az is természetes, hogy Don Juan, illetve az a férfi, aki éppen Don Juan, a mellettem ülő hölgyet átkarolva magyaráz a játéktéren belüli színész hölgynek-az „életbeli" nőt ölelve próbálja meghódítani a fikcióbeli Dona Annát/Laurát. Sőt Leporello, az a férfi, aki éppen Leporello, közelebb jön, és Polaroid fényképet készít alkalmi szomszédomról. Módomban áll még azt is meglesni, hogy búcsúzáskor Don Juan szájon csókolja a nőt, a „valóságost" - aki még csak el sem pirul, miközben biztos vagyok abban, hogy a pillanatokra létrejövő igazán intim kapcsolat ellenére eszébe sem jutna, hogy a játéktér szentségét megzavarja.

De a csók előtt még sok minden megtörténik. Először is egy váratlan epizód, amikor is rendezői-színészi szándéktól függetlenül, véletlenül megvalósul szertartásszínház és megrendezhetetlen valóság egysége. Az említett öt rövid monológ után feláll az egyik színésznő, megáll a férfiak előtt, és mi, nézők azt látjuk, amit ő nem: hosszú ruhájába belekap a földre lerakott gyertyák egyike, a ruha lángra lobban, a nézők felszisszennek, Doña Anna/Laura továbblép - és nem történik meg az, amitől mindannyian félünk, és amire titkon mindannyian vágyunk (hiszen *most itt van* előttünk az élő, lélegző színész, tehát bármi megtörténhet), nem, a ruha mégsem gyullad meg. Mindez csak néhány másod-perc, de oly „tökéletes", hogy Vasziljev valószínűleg nem látná szívesen, ha e villanásnyi ártatlan lángocska legyőzné, érvénytelenítené a rítus összes megkomponált gyertyalángját. Az előadás szerencsére megy tovább, szerepcserékkel, jelenetismétlésekkel, beékelt Puskin-versekkel tulajdonképpen halad a történet, eljutunk odáig, hogy az egyik színészből szinte végérvényesen Don Carlos lesz: kötelekkel falhoz erősíti magát, ott kalimpál a faltól elszakadni próbáló, pocakos, szakállas puttó, egyszer csak két nyílvessző pattan ki a falból, jelezve, Carlosnak vége, egyúttal jelezve azt is, hogy Vasziljevnek van humora. A színész aztán kibaktat a színről, megjelenik fenn az erkélyen, és érdeklődve bámulja az előadást. Mellette gyönyörű nő kezd énekelni, lehetne ez a Puskin által is megénekelt Laura csábos éneke, a dalban méltóság és ünnepélyesség. Lenn, a tér közepén, egyetlen széken egymáshoz simulva felváltva válaszolgat a két színésznő, Doña Anna kettős akarata, az életbe vágyó *közönséges* nő és a zárdai aszkézisbe kapaszkodó *szent*. „Most én magát szeretem" - hangzik az éppen soron lévő Don Juantól a vallomás, s Anna kétértelmű női mosollyal néz el a semmibe.

Szerepek váltogatása, maszkok fel-levétele - a személyes-civil jelenlét és az ideiglenesen (?) zárt rendszeren belüli alakítás közti mezsgyén közlekednek a színészek ebben a Vasziljev-előadásban (is). „Ki az ott?" - szólnak fel amúgy mellékesen erkélyről kikönyöklő társuknak. Az mozdul, eltűnik az oszlopok között, és hangos csattogással érkezik lefelé a játéktéren kívüli, úgymond, takarásban lévő lépcsősoron. Papucsok csattogása - ezt halljuk, ez történik. Azonos közegbe kerülünk mi, nézők itt és a színészek ott: várjuk, hogy valaki - még nem szereplő, már nem kívülálló - beérkezzen a térbe, s belépve felvegye a szerepet, megválaszolja, ki is ő. Különben Leporellóként, mulatságos, szerencsétlen alakként jelenik meg, fogyasztói kultúránk kihajított törmelékeiből: ilyen-olyan papírdobozokból összeragasztott keresztet cipel a hátán. A régóta várakozó fehér mellszoborra horgot akasztanak, a fejrész egyszer csak megemelkedik, elválik a nyaktól, a kövendég „érkezése" kicsinyessé, semmissé teszi férfiak és nők szerepjátszásait. Sokszoros színházi idézetként némán pörög egy facsiga, kisajátítva az időt: a Povarszkaja 20. alatti zárda állandó és alkalmi lakói bámuljuk, ahogy végül lassúkat fordul, oldalra billen, megáll.

Sötét. Ot személy felsorakozik előttünk, mi bizonytalanul tapsolunk. Talán színházban voltunk, talán személyiségünk elmosódó kontúrjairól, a valóság és a fikció közti végtelenül széles mezsgyéről tudósított bennünket a megismerés egyre mélyebb, zártabb, szűkebb ösvényéről életjeleket adó színházi filozófus, Anatolij Vasziljev. Meglehet, még korábbi előadásélményeim és Vasziljevvel folytatott beszélgetéseim alapján vetítek a látott kétórás jelenségre egy sajátos, magam számára egyszerűsített értelmezést, melynek annyi köze van Vasziljev szándékaihoz, mint a megvalósult szertartásjátéknak Puskin *Don Juan kővendége* című drámájához, szóval kevés. Nem tudom. Nem tudom, Anatolij Vasziljev és zárdatársai következő szertartásáról én, a néző végképp kiszorulok-e majd - még akkor is, ha nevem szerepel a kedves beengedő hölgy listáján. Vajon lesz-e még hely számomra a szűk templomi padokon? Vajon lesznek-e még nézői padsorok, vagy A Drámaművészet Iskolájának kapuit egyszer csak elfelejtik kinyitni?

Jelenet a Puskin-előadásból

SCHULLER GABRIELLA

RENDEZŐI SZÍNHÁZ HELYETT

ANATOLIJ VASZILJEV: SZÍNHÁZI FÚGA

”Elveszítettük az »ezüstkort«, elhagyott bennünket mindörökre. Es soha nem tér többé vissza, ahogy nem folyik visszafelé a folyó ize sem. (...) A mai embernek nincs arra ereje, hogy eszméknek éljen. Elhagyja a házat, a földet, otthagyja a cseresznyéskertet, eltávolodik minden széptől. Képtelen a saját szépségével megválaszolni a világ szépségét. (...) Lehet, hogy a színpad képes lenne feltámasztani az ezüstkort? Ez elkápráztatóan csábító." *(Ezűstkor)*

Az idézet Anatolij Vasziljevtől származik, akinek írásaiból *Színházi fúga* címmel jelent meg válogatás. A kötetben olvashatunk néhány kritikát, tanulmány(részlete)t és beszélgetést is, amelyek Vasziljev rendezései kapcsán jelentek meg, illetve művészetének átfogóbb elemzésére tesznek kísérletet.

Vasziljev írásait olvasva mintha lapidáriumban bolyonganánk. Ahogy a tárlókban közszem-lére tett kövek között beleszédülünk a formákba és színekbe, feledve a monolitok lenyűgöző és nyugtalanító fenségét, ugyanúgy hagyjuk magunk mögött ezúttal a koherens (színház)elméletek szokott biztonságát. E „térkép nélküli kalandozásnak" csupán egyik oka a műfaji sokszínűség (hiszen olvashatunk többek között elméleti cikkeket, próbajegyzeteket, naplórészletet, beszélgetéseket stb.); a másik ok ezen szövegek „rendszertelensége": Vasziljev írásaiban monomániásan visszatér bizonyos színházi jelrendszerek problémáihoz, míg más jelrendszerekről látszólag megfeledkezik, vagy teljes ellentmondásban lévő gondolatokat fogalmaz meg azok kapcsán. (A színházelméletekben gyakran mutatkozik a fent említetthez hasonló „monománia", de a szerzők - vesszőparipáikat rövid időre istállóba kötve - kísérletet tesznek a rendszeralkotásra, az általuk elképzelt-vágyott színházi forma minél részletesebb leírására. Még Artaud-nál is megjelenik ez az igény *A Kegyetlen Színház [Első kiáltvány]* című írásában. Az egymásnak ellentmondó gondolatok sem jelentenének különösebb újdonságot, de Vasziljevnél olykor minimalizálódni látszik a gondolatok meg-változása közötti időintervallum, pontosabban - nyomtatott szövegről lévén szó - térköz: ez oly-kor csupán egy fél mondatnyi, mindenféle kommentár nélkül. Talán ennek is köszönhető, hogy a kötetben az írások sorrendje nem egyezik időbeli sorrendjük-kel - Vasziljev gondolatai, kísérletei esetében felesleges a lineáris rendet erőltetni.)

Mint az a fenti idézetből is látható, Vasziljev világunkat válságban lévőnek látja. A (némi túlzással) apokaliptikus hangnem újra és újra visszatér századunk né-hány színházi gondolkodója esetében, de Vasziljev kísérletei egy lényeges vonásukban különböznek az ő (túlélést kereső-kínáló) stratégiáiktól.

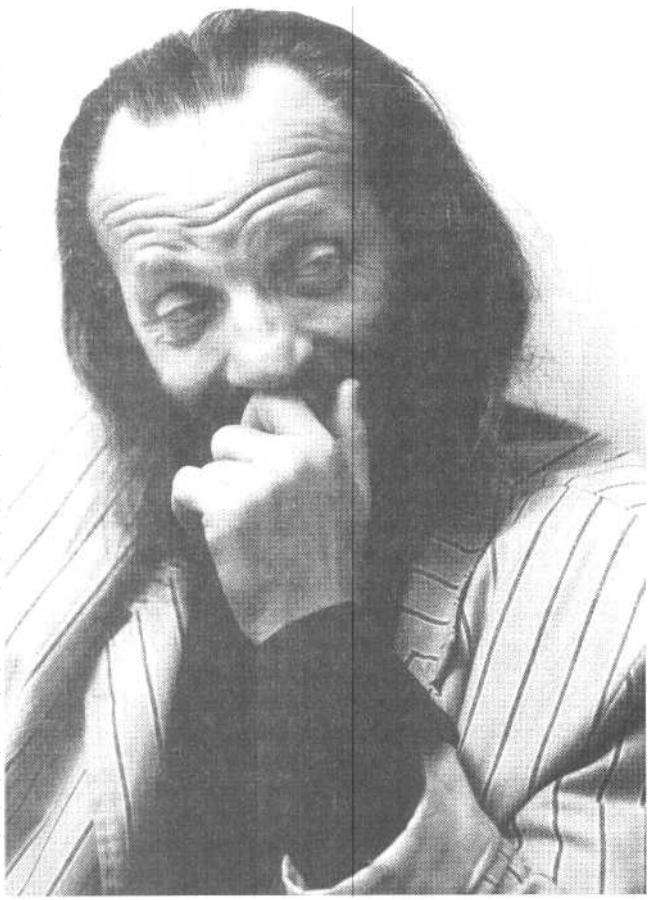
A világ és az adott korszak válságának állítása különösen a század első felében, illetve a hatvanas években jellemző. Legyen a válság akár morális jellegű (például Copeau ellenérzései a kommersz művészettel szemben), a kultúrát és a létezést érintő (Artaud), a személyiséggel (Grotowski) vagy a társadalommal kapcsolatos (Brecht), mindig a színházzal való elégedetlenség kíséri. A kiút keresése részleges hasonlóságot mutat: mivel a színház látszólag az egyetlen hely, amely képes lehet ezt a hanyatlást visszafordítani, reformokra van szüksége. (Olykor csak" a színházválságáról van szó, mint például Craig írásaiban, akinek panaszai viszont az egész színházat érintik: a színész kontrollálhatatlanságát, az illuzionisztikus teret, a mesterséges világítást, a sikerorientált szervezeti rendszert stb.) A megújulás kulcsa (a mindenféle hagyományt lekicsinylő futuristák kivételével) legtöbb eset-ben a „vérátömlesztés": valamely időben és/vagy térben távoli kultúra színházi tradíciójának használata. Talán a naturalizmus és a realizmus nyomasztó örökségének köszönhető, hogy az „időben és/vagy térben távoli" tradíció „beolvasztása" elsősorban a keleti színház eszközeivel való kísérletezés formájában jelentkezett (a [rituális] maszkok, jelmezek, speciális gesztusrendszer utáni sóvárgás például Artaud és Brecht esetében), illetve a commedia dell'arte, az Erzsébet-kor, a francia klasszicizmus *színpadi* hagyományaihoz való kötődéssel (Mejerhold, Craig, Copeau) és a görög arénaszínpad jogainak visszakövetelésével járt (Mejerhold, Reinhardt). (A különféle színházi tradíciók vegyítése napjainkban Mnouchkine, Barba, Brook rendezései kapcsán került ismét reflektorfénybe. A színházi avantgárd „vérátömlesztési" kísérletei és a kortárs színház interkulturalizmusa közötti különbség-hasonlóság meghatározása színházelméleti vita tárgya. Lehetséges volna, hogy míg a századelő oltóágként használta az egzotikus színházi elemeket a csenevész európai színház felvirágoztatása érdekében, addig napjaink kultúraközi rendezései inkább egy értékes virággyűjteményhez hasonlítanak, ahol minden virág őrzi egyedi színét, formáját, illatát a „világkultúra" botanikus kertjében? Es ha ez így volna, vajon a mi nézői tekintetünket nem homályosítja-e el saját kultúránk?)

Idegen tradíciókhoz való fordulás helyett egy speciálisan orosz (színházi és kulturális) hagyomány folytatása - ebben különbözik Vasziljev színházkoncepciója a színházi avantgárd ars poeticáitól. (Maga az ezüstkor kifejezés is a század eleji orosz kultúrára vonatkozik.) „Én Sztanyiszlavszkij tanítványának tanítványa vagyok. (...) Mindez történeti vonatkozás, ehhez járul még egy elméleti tény is, nevezetesen, hogy minden,

amit kigondoltam, az orosz színház hagyományára és elméletére épül. (...) Es még egy meghatározó tényező: az orosz irodalom, az orosz művészet, az orosz vallás, vallásos érzület iránt érzett mérhetetlen odaadásom."(A *színház mint kolostor)* „Az orosz kultúra, színház, zene, festészet öntevékeny jellegű, igényt formál a próféciára, az egyetemességre, a felfokozott szellemiségre, a filozófiai mélységre." *(Előest)*

Vasziljev számára a színház: filozófia. Írásaiban a színházi irányzatok különbségeit az emberrel és a világgal kapcsolatos képzetek-kételyek eltérő perspektívájával magyarázza. E perspektíva megváltozása miatt vált számára fontossá - miután pályája elején rövid ideig maga is a pszichológiai realizmus iskoláját követte -- Sztanyiszlavszkij rendszerének újragondolása: „A XIX. század az ember meghatározását állítja a középpontba. a mindenségtől elkülönítve az ént és a tudatalattit kutatta. A színművészet sem tudott ellenállni a kísértésnek, hogy az emberek közötti pszichológiai viszonyok tanulmányozásába kezdjen. Természetes, hogy Sztanyiszlavszkij elutasította a színház minden előző formáját, és ahhoz fordult, amelyben revolúciót és evolúciót látott egyszerre - a pszichológiai realizmushoz. (...) Nem vagyok benne biztos, hogy a XXI. század is ezzel fog foglalkozni." *(Menón rabja)*

Vasziljev figyelme tehát a módszer *megújítása* (és nem eltörlése, felszámolása, megtagadása) felé fordult, továbbra is kötődve néhány jellegzetesen sztanyiszlavszkiji elvhez (ilyen például a szerep átéléséhez való ragaszkodás vagy a tudatalatti [szerep]teremtő erejének hangsúlyozása). Az írások alapján három „korszak" (?), a kísérletezés három iránya látszik elkülönülni. Az új alternatíva lehetőségét latolgató, a kutatás állomásait rögzítő tanulmányok és próbajegyzetek elsősorban a színészi alkotófolyamat kérdésével foglalkoznak, de a színész játékának, személyiségének a próbafolyamatban és az előadásban betöltött új státusa természetesen más feladatokat-határokat szab az irodalmi szöveg és a rendező számára is. Vasziljev színházában a színészi szabadság (és felelősség) új, talán minden eddiginél meghatározóbb szerephez jut. A kísérletek alapjául a Sztanyiszlavszkij által kidolgozott „etűdök módszere" szolgált, amely Vasziljev szerint Sztanyiszlavszkij rendszerének legjelentősebb újítása volt. A módszer előnye, hogy a színész kötetlen, improvizatív színpadi cselekvésére épül - hátránya viszont, hogy az előadás helyett csupán a próbafolyamatokra korlátozódik, és hogy minden egyes szereplő számára kijelöli-megtalálni véli annak célját. „Azonban a drámának különféle irányzatai vannak. Például a dráma rendelkezhet hangsúlyos kiinduló-ponttal. Ez esetben a szereplő érzi, ahogy ez a kiinduló mozzanat mintegy hátulról megtolja, és ő kénytelen megvalósítani azt. Ilyenek Shakespeare drámái. Vannak más szituációk, amikor a színen lévő színészek képtelenek eljátszani a drámát, ha az intellektus hatására nem indulnak el a cél, a finálé felé. Igy van Moliére komédiáiban. Ezek különböző tendenciák, különböző irányzatok."(Irodalmi *szöveg és improvizáció) Az* idézetet Vasziljev improvizációval kapcsolatos kísérleteinek rövid summájaként is olvashatjuk, amelyek talán a hetvenes, talán a nyolcvanas években bontakoztak ki. (A szövegek hol a hetvenes éveket, hol az 1985-ös évet jelölik meg a rendezői színháztól való eltávolodás határvonalának: Vasziljev ebben az évben állította színre Szlavkin *Karikajáték* című művét a Tagankán, amelyet - 1990-es, *Természetes színházcímű* írásában - „az utolsó tökéletesen megszervezett előadás"-nak titulál.) Vasziljev az improvizáció kétféle módszerét dolgozta ki. Az egyik „változatban" a színészek számára csupán a kiinduló esemény meghatározott, a másikban pedig a cselekmény bizonyos csomópontjai: a kötetlen részek cselekményét és szövegét (mindkét eset-ben) a színészek saját érzelmeikre támaszkodva alkotják meg. A szövegtől való részleges elszakadás célja, hogy az előadást megmentse az irodalmi, elbeszélő színház élettelenségétől és unalmától: „A szöveg ellentmondásosan működik, a szöveg megbénítja a színházat.(...) A szöveg színháza ma már nem kielégítő, mert halott *színház."(Irodalmi szöveg és improvizáció) Az* improvizáció második módszerét elégedetlenségében dolgozta ki. Vasziljev többször elpanaszolta, hogy amikor színészei számára csupán a kezdőjelenetet határozta meg, ők - túlságosan elmerülve érzelmeikben - teljes mértékben kontrollálhatatlanná váltak. A helyzet pikantériája, hogy mind az első, mind a második esetben éppen a rendezői közreműködés - lehetőleg minél teljesebb - eltörlése volt a kísérletek (időről időre deklarált) célja, mivel Vasziljev szerint a színész csak igy szabadulhat fel egy másik személy (a rendező) interpretációjának zsarnoki hatalma alól. A rendezői prekoncepcióhoz való idomulás-idomítás és a kicsiszolt, „kész" előadás bemutatása helyett így a színész felszabadított (vagy legalábbis felszabadítani szándékozott) tudatalattija szervezi az előadás improvizatív menetét. A véletlen akciók és replikák erősebben hatnak a színpadon, mint bármely „jól kitervelt" - és a színészek által gondosan begyakorolt - rendezői trükk: JA színész élete a játék pillanatában, improvizációs képessége, közvetlensége sokkal erősebben hat, mint egy megszerkesztett mű. (...) Alternatíva a befejezettel, a kommerszszel szemben." *(Természetes színház) (A* befejezetlenség és a véletlenek szépségét hirdeti Tadeusz Kantor is, például *Antikiállítás,* illetve *A mű és a folyamat című* írásában.)



Anatolij Vasziljev (Koncz Zsuzsa felvétele)

1987-ben nyitotta meg kapuit A Drámaművészet Iskolája, ah I Vasziljev színészek és rendezők képzésével foglakozik. A pedagógiai munka Vasziljev kísérleteinek újabb irányát-állomását jelöli. „Az elmúl néhány évben a dolgok olyan irányba haladnak, hogy én abbahagytam az élet vizsgálatát a színházon kívül….a színházat, a társadalmi életet közvetlenül körülvevő életnek már csak egyetlen különleges része érdekel: az eszmék helyzete ebben a világban. Ez radikális változás. Így tehát természetes, hogy bezárom a

színház ajtaját. És minél inkább bezárod a színház ajtaját, annál inkább hasonlít egy kolostorhoz." *(A színház mint kolostor)* Vasziljev a tanítványokkal folytatott közös munka kapcsán az elzárkózást hirdeti, ezt azonban nem kivonulásként (bezárkózásként), hanem kutatásaik speciális irányultságaként kell értenünk. Vasziljev továbbra is rengeteget utazik, találkozókon vesz részt, vendégrendezéseket vállal (1992-ben például Lermontov Álarcosbálját rendezte a Comédie-Francaise-ben, 1994-ben Dosztojevszkij A *nagybácsi álma* című művét a budapesti Művész Színházban, 1996-ban Csajkovszkij *A pikk dá*máját Weimarban stb.); tanítványai pedig időről időre előadói esteket tartanak külföldön, és fesztiválokon vesznek részt. Közös munkájuk célja-tétje: „felelni az egyetlenegy kérdésre - miért van színház?" *(Menón rabja) Felelni,* azaz nem keres-ni a választ, mivel maga a válasz „megtaláltatott": Vasziljev a színház feladatának egy vertikális kapcsolat létesítését (az isteni és a földi szféra közötti közvetítést) tekinti. (Ezért is jut fontos szerephez a tréningek és előadások során az improvizálás mellett a liturgiák éneklése is.) A színház-nak ez a fajtája „reményt kelt", „a jövő felé tekint", mivel a képzésben részt vevők számára az „ön-nevelést" teszi lehetővé: személyiségük mentesül(het) mindattól a meghasonlottságtól és belső konfliktustól, ami - a kötet szerzője szerint - korunkat, az „ezüstkor utáni nemzedéket" leginkább jellemzi. (Menón *rabja, Ezüstkor) A* személyiség eme újraalkotása, Vasziljev állítása szerint, csak a színészeknek adatik meg. A színházelméletek többsége megkülönbözte-tett figyelemmel fordul a néző felé: hol intellektusára spekulálnak (Brecht), máskor egész lényére-létezésé-re tartanak igényt (Artaud), vagy éppen gondolati és érzelmi sztereotípiáinak megszentségtelenítése a cél (Grotowski kísérletei a hatvanas években). Az ok: a néző létszemléletének kiprovokált megváltozása lehetővé teszi, hogy a színház, a színház által képviselt eszme-erő-átalakulás túllépje az előadás (időbeli és térbeli) határait. Vasziljev nem hisz a színházi messianizmusban - szerinte a színház semmiféle „küldetéssel" nem rendelkezik: nem vált(oztat)ja meg sem a nézőt vagy a társadalmat, sem a világot. „Nincs is szüksége az én színházamnak közönségre, ...nem hiszek a színháznak az emberi lélekre gyakorolt hatalmában." *(A színház mint kolostor)* (Ezt a kijelentést érdemes összevetnünk a kötetben szereplő, Vasziljev színházával és rendezéseivel foglalkozó kritikák és tanulmányok néhány részletével is. „Vasziljev iskolája nemcsak professzionális műhely, hanem a néző számára is a színház iskolája....a néző is nézni, érezni, gondolkodni tanul a színpad törvényei szerint" - írja Király Nina a *József és testvérei* 1993-as wrocławi előadása kapcsán. (Király Nina: *Az út, amelyet a színházban megtettem, Jákob lajtorjájához hasonlít...)* Heltai Gyöngyi pedig *A nagybácsi álma* kedvezőtlen fogadtatását azzal magyarázza, hogy a magyar közönség képtelen volt arra a „szellemi és érzelmi erőfeszítésre", amelyre Vasziljev színháza „kényszeríti", készteti a nézőt. (Heltai Gyöngyi: *Színházi álomfejtés)*

A színészi szabadság elmélete kapcsán - a kilencvenes évektől kezdődően - határozott elmozdulás (fordulat?) mutatkozik Vasziljev írásaiban. Vasziljev szerint a módszer kudarcot vallott, s ez a rendező feladatának és felelősségének újragondolását vonja maga után: „...a kezdeményezésnek tragikus lett a vége. Végül is a színész mint szerepének szerzője más fogalommá válik, a színész szerepének anarchistája lesz. Ez ahhoz vezet, hogy a rendező elveszti a társulat irányítását, mégpedig mindörökre. (...) Csupán az utóbbi években értettem meg, miért fejezte be Sztanyiszlavszkij a saját életét az etikáról szóló kis könyvecskével." *(Volterra)* Noha Vasziljev a rendezői színház mestereit (Brookot, Strehlert, Steint, Grotowskit) példaképeinek és szellemi társainak tekintette (és tekinti ma is), kísérleteiben egyfajta aszkézis, önmegtagadás jegyében minimalizálni próbálta a maga rendezői közreműködését. Nézete szerint a rendezői színház („a garanciák színháza") legfeljebb az élet illúzióját nyújthatja - az „igazi élet" (fésületlensége és irrealitása) csak a színész személyiségéből fakadó improvizációk révén jelenhet meg a színpadon. A rendező feladata így arra korlátozódik, hogy a beszélgetések folyamán érzelmileg sugallja színészeinek a darab „művészi formáját". *(Természetes színház)* A kilencvenes évektől kezdődően Vasziljev gyakran ejt szót a módszer veszélyes voltáról, a rendező etikai felelősségéről. A tulajdonságok listája, amelynek alapján egy rendezőt etikusnak nevezhetnénk, természetesen nem létezik. Csak tűnődni lehet rajta, és ez a töprengés egyúttal a színház újragondolását jelenti: „Amikor ezt felfedeztem, bajba kerültem: mit is kezdjek ezzel a munkával? Kinél van végül is a *kezdeményezés, a* rendezőnél vagy a színésznél? Hogyan kell létrehozni az előadásokat?" *(Volterra)*

Vasziljev és tanítványai

UPOR LÁSZLÓ

SZÍNHÁZ AZ EGÉSZ VÁROS

EGY ÉVAD NEW YORKBAN I.

Imádjuk New Yorkot. Es utáljuk. Utáljuk imádni, és imádjuk utálni. Folyton magunkat keresgéljük benne, aztán megsértődünk, ha meg is találjuk. Mert New York tükröt tart *mintegy.* Megilletődötten magunkba szívjuk a hely öngerjesztette mitológiáját, aztán átérezzük, milyen egyszerű és köznapi is mindez, s ilyenkor fölényesen nevetünk. Végül mégiscsak azon vesszük észre magunkat, hogy a monumentális mítoszpiramishoz pici bolond hangyaként magunk is hozzárakunk néhány csodálatból és idegenkedésből faragott építőkövet.

Nagy-nagy játszótér a város, s színész benne minden férfi és nő, de még a nyírott macska, a kötött pulóverbe, esőkabátba öltöztetett kutya és a pórázon sétáltatott menyét is. A New York-i utca igazi drámai színtér: mindig történik valami képtelenül mulatságos vagy szívszorítóan tragikus, egész egyszerűen azért, mert kivételes sűrűségben zajlik itt az élet. De nem is kell semmi különösnek történnie: az ember napestig elszórakozhat azzal, ha egyszerűen csak a milliófféle ember kavargását figyeli. Valószínűleg nem sok hely akad planétánkon, ahol az emberi nem palettájának ennyiféle színe megtalálható.

Színház nemcsak a város, de az egész ország is, ahol tízmilliók tapsolnak vagy pfújolnak, amikor a nagy nemzeti szappanoperák legnagyobbika, a politika sztárjai föllépnek s lelépnek. Az „igazi" színházban továbbra is az a legáltalánosabb konvenció, hogy a színpad zárt tér, amelynek hiányzik a nézőtér felőli fala; az „igazi" életben ugyanakkor a média azon dolgozik gőzerővel, hogy a privát „negyedik falat" lebontsa. Igy aztán nemcsak az elnök fehérneműjét vizsgálgatják és teregetik hosszasan (gyomorforgató bohózat), és nem „csak" egyéb közszereplőknek nem adatik meg a jótékony magány, de például azt is egyenes adásban nézheti végig a fél ország, amint egy elkeseredett férfi a Los Angeles-i úton tiltakozásból fölgyújtja a kocsiját, majd főbe lövi magát (ízléstelenül tálalt tragédia). Drámai képsorok, „a híradózás diadala". „Ha élőben, szerkesztetlenül közvetítjük az eseményeket, megszűnik a hírek manipulálhatósága" - nyilatkozza büszkén az efféle, erősen vitatható tévés magatartás egyik védelmezője.

A tévé egyébként gyakran hasonlítja magát színházhoz. Az ABC nemzeti csatorna késő esti filmjét animációs befutó vezeti föl: a kamera besuhan a nézőtérre, majd ráközelít a felgördülő függönyre, s indulhat a mozi. Az a néző pedig, aki unja a negyedóránkénti reklámblokkot, és szeretne teljes egészében élvezni egy-egy filmet (már amennyit meghagytak belőle az erkölcscsősz cenzorok), a kábeles szolgáltatók jóvoltából befizethet valamelyik házi *színházba* (Home Theatre), hogy saját kis készülékén háborítatlanul fogyaszthassa, amire a felkínált menüből gusztusa támadt. Hasonlóképp a filmszínház is leginkább színháznak (például Apollo Theatre) neveztetik itt. Logikus is: mindhárom helyen „show" folyik, mutatvány: a tévéműsor, a mozifilm, a színházi előadás egyaránt olyasvalami, amit a néző szórakoztatására-épülésére (vagy egyszerűen pénzét kicsalandó) mutatnak be neki.

Mutatványban, nagyszabású látványosságban pedig városszerte nincs hiány. Egymást érik a különböző célú, hagyományú és jellegű felvonulások, jószerivel minden hónapra jut valami jelentős parádé, nemzeti ünnep, százezreket megmozgató maratoni futás vagy jótékonysági alapra gyűjtő séta. Es majd' mindent közvetít, harsog - és fölnagyít - a média. A tévéshow - magától értetődően - a legnagyobb közönség előtt zajló előadás. A szórakoztatóipar különböző ágai ennek megfelelően versengenek a tévé képernyőjén: a zenei, a filmes, a tévés és a divatszak-mának mind megvannak a maga nagyszabású gálái, díjkiosztó ünnepségei. A külsőségek szinte kanonizáltan azonosak: szellemes műsorvezető(k), nagyestélyis közönség, vonzó betétszámok, sűrűn bejátszott reklám és a borítékokat bontogató hírességek: így kerül boldog kezekbe évről évre a Grammy-, az Emmy- és még vagy féltucatnyi díj; és persze Oscar, a király. A szín-házi érdemesek júniusban kapják a Tony-díjakat. Márminthogy a színházi érdemesek egy része: a Broadway-produkciók alkotói. Az off-Broadway krémjét Obie-val jutalmazzák, de annak nem dukál tévéshow. Vannak tehát körök, ahol színháznak csak az számít, ami a Broadwayn látható. Mások szerint a Broadway langyos pocsolya, állóvíz.

Mozgásban a Broadway

Nos, aki azt állítja, hogy a Broadwayn nincs mozgás, az nagyon téved. Március elsején például mintegy hatvan méternyivel odébb tolták a használaton kívüli Empire Theatre nyolcvanöt éves épületét (ez a kis utazás milliméterenként körülbelül húsz dollárba került). A Negyvenkettedik utcán, a Broadway tőszomszédságában épült színház eredetileg Eltinge néven nyílt meg, 1912-ben. Eleinte könnyed vígjátékokkal szórakoztatták itt a nagyérdeműt, s színpadán föllépett többek között Laurence Olivier és Clark Gable. A világválság idején aztán a még könnyedebb szórakoztatás-a burleszk - vette át a hatalmat, majd végül utánjátszó moziként üzemelt a ház, amely 1954-ben az újkeresztségben az Empire nevet kapta. 1931-ben állítólag ebben az épületben találkozott össze a később legendássá vált komikuspáros két tagja: Bud Abbott és Lou Costello. Ezért aztán 1998 tavaszán az építtetők megrendeltek két tíz méter magas felfújható figurát, és az így reinkarnálódott Abbott és Costello „vontatta" új helyére az agg épületet.

A Times Square és a nyugati Negyvenkettedik utca környéke manapság New York legdinamikusabban fejlődő része. A hagyományos színházi negyed utcáit korábban szexboltok és pornómozik körül lődörgő utcalányok, stricik, drogosok és drogárusok uralták, néhány éve azonban komoly tisztogatás indult meg. A hivatalban lévő keménykezű polgármester szigorú erkölcsei - no meg néhány imegabefektető érdekei - úgy kívánták, hogy bizonyos intézmények, illetve iparosok szedjék a, sátorfájukat (hosszú-hosszú évek óta polgármesterről polgármesterre tolódott a réges-rég elhatározott „sürgős rendezés"). Egyre-másra nőnek ki a földből itt, a város kellős közepén az irodaház-felhőkarcolók, a fényes üzletek és a nagy szórakoztató-központok. Az elkövetkező néhány évben további nagyszabású bontások és építkezések várhatók. A mindenható fogyasztás jegyében az egész környék afféle kulturális- és pihenő-bevásárlóközponttá alakul majd, a szomszédos buszpályaudvar tetejére telepített golfpályával, grandiózus lemez- és könyvesboltokkal, a nemsokára lebontandó kisszínházak helyére épülő felhőkarcolókkal (amelyekben mellesleg színház is helyet kap majd).

Az odébb tessékelt egykori Empire homlokzata és pompázatos előtere - persze alapos renoválás után - a máris villámsebességgel épülő, huszonöt vetítőtermes AMC mozikomplexum bejárata és pénztárcsarnoka lesz majd. Igy válik nyugdíjas színházból elegáns ajtónállóvá.

(Oroszlánkörmök) Ám nem csak ilyen durva és materiális módon kóstolgatja Hollywood a Broadwayt. Az üzleti színjátszás Mekkájában a legutóbbi időben korábban nem látott befektetők tűntek fel, s közülük is leglátványosabban a Walt Disney-birodalom próbálgatja *oroszlánkörmeit.* A cég mindössze nyolcmillió dollárt fektetett be a New Amsterdam Theatre pazar felújításába (amelyhez jelentősen hozzájárult a város is), s ez a pénz a mamutvállalat költségvetéséhez képest elenyésző, a környék fejlesztésébe ömlő dollárszázmilliókhoz képest pedig egyenesen apróp énznek számít. A Disney név azonban meglehetősen jól cseng befektetői körökben, olyannyira, hogy mint kolompszóra, tömegesen özönlöttek a beruházók és építtetők a nemrég még kétes hírű környékre.

A Disney mindenesetre új nevet adott az utcának, újjáépíttette magának a patinás színházat, s mellesleg kialakított az épületben - illetve hozzá kapcsolódóan - egy tekintélyes nagyságú üzletet, ahol mindenféle méretű, színű és szagú Disney-figurát, -trikót, -bögrét, -jelvényt és egyéb - relikviát lehet kapni. Ám a bolt csupán melléküzemág, még ha fényesen prosperáló melléküzemág is. Az igazi attrakció maga a színház, ahol a cég a jövőben nagyszabású színielőadásokat produkál majd. Elsőként az *Oroszlánkirályt*

tűzték műsorra, a rendezésre pedig az eddig jószerivel csak avantgárd körökben ismert Julie Taymort kérték föl. A hatás leírhatatlan - egyébként az előadás is az. A közönség kénytelen hónapokra előre tervezni, ha részesülni akar a sokféle jóból, amit e show kínál. De félre a tréfát, nagyon komoly dologról (és még komolyabb pénzekről) van itt szó. A Disney-cég tulajdonképpen nagyot kockáztatott, és nagyot is nyert, ebből pedig többféle tanulság is leszűrhető. Például hogy az kockáztathat, akinek van miből. De akár az is, hogy a kommersz színház felismerte: ha biztonságra törekszik, az előre kiszámítható középszerrel nem jut messzire. Groteszk helyzet állt elő: a konzervativizmusáról híres üzleti színház adott esetben merészebb, eredetibb produkciót mutat be, minta művészetre szakosodott kisebb intézmények. Persze nagy kérdés, hogy hosszabb távon akár az olyan vaskos tárcájú meg-rendelők is, minta Disney, megengednek-e majd maguknak komoly kockázatvállalást, ha egy-egy produkció költségei (mint az *Oroszlánkirály es*etében) tizenötmillióra rúgnak, avagy inkább voksolnak a biztosabbnak tűnő „folytatásokra", á la Hollywood.

Maga az *Oroszlánkirály* két végtelenül különböző előadás szétválaszthatatlan elegye. A közismert, kissé bugyuta, ám igen tanulságos történetből (amelyről egy jeles színházi elme szellemesen azt mondta: „Lehet, hogy ez a mi *Hamlet*ünk?") meglehetősen vacak színpadi szöveg-könyvet sikerült összetákolni. Elton John dalai ezúttal igen harmatosak, kifejezetten elszomorítóan szólnak a színpadról. Az úgynevezett színészi játékra is alig akad szó. Ellenben a rendezőnő káprázatos látványvilágot teremtett, amely nem csupán lélegzetelállítóan csodás díszlet- és jel-mezötletek meg némi koreográfia kevercse, ha-nem lényegesen több ennél: eget és földet, köveket és füveket, állatokat és embereket magába foglaló egységes teátrális univerzumvízió. Reménytelen vállalkozás szavakkal vagy akár fény-képekkel érzékeltetni. Az előadás kezdetén aranyló selyemcsíkokból szétbomló óriás nap kel föl a színpad közepén, mialatt a nézőtér csücskeiből ősi afrikai dalokat harsogva egy egész földrész sereglik elő: csapatnyi barna bőrű ember háncsszoknyában és vagy száz állat, a tízcentis egértől a tízméteres zsiráfig, a rebbenő madaraktól és szökellő gazelláktól az ormány-lengetve lépegető elefántig; egyszóval „minden-ki, aki él és mozog". Az állatok nagyon sokféleképpen jelennek meg. A rendezőnő behatóan tanulmányozta Afrika népeinek kultúráját, vala-mint az európai és távol-keleti bábjátékhagyományokat, s ezek elemeit ötvözte. Ezért hát van itt árnyjáték és fejbáb, póznán repkedő papírmadár és gólyalábakon táncoló zsiráf. Mindez még-sem zavaróan eklektikus, hanem megkapóan sokszínű, ízléses és izgalmas - s főleg humoros és mindvégig emberszabású. A történetben az oroszlánok a legaktívabbak, az ő „jelmezük" talán mindennél fontosabb. Fejük tetején kis állványra erősített oroszlánálarcot hordanak, ez jelzi kilétüket, amúgy teljesen „emberből vannak". Ám amikor például Simba gonosz nagybátyja rosszban sántikál, vagy fenyegetően fitogtatja erejét, olyankor derékból előrehajol, nyakát megnyújtja, s az álarc a színész arca elé billen. Egész teste ugrásra kész, sunyi állatot formáz, szinte eltűnik mögüle az ember. A zsiráf rendkívül hitelesnek látszik, amíg csak a néző fel nem fedezi benne a karjain hosszabb, lábain rövidebb gólyalábakkal megtoldott, hosszú nyakat „viselő" színészt. Amikor többtucatnyi fűszoknyás férfi és nő jelenik meg, fején nagy, szögletes tálcával, amelyen magas fű nő, maga a szavanna táncol be velük a színpadra. A vízesés és a bivalycsorda, a kaktuszok és a fák megjelenítése újra és újra elkáprázt-tat. Minden remek, ami gondolat és színházi látvány. Az érdektelen történet elmesélése viszont láthatóan komoly nyűg volta rendező számára, mert a mérleg másik serpenyőjében ott vannak a silány poénocskákkal előadott vacak „jelenetek", a színpad szélére rendezett szenti-mentális dalok (elborzasztó ellentétben néhány remekül színre segített afrikai eredetű zenével-tánccal), amelyek igencsak zavarba hozzák az embert. Mármint ha valamilyen módon egységes esztétikát vagy legalább közel azonos színvonalú megoldásokat várna az előadás minden mozzanatában. Szemlátomást azonban nem mindenki van így ezzel. Március elején fültanúja voltam annak, hogy a pénztárnál valaki aggódva érdeklődött, van-e még jegy december végére. Ki-ki döntse el, vajon a színház diadala avagy halála az a pillanat, amikor családok egy évre előre betervezik a színházlátogatást.

A Broadway fényei

New York öt városrészből áll, de a színházak lényegében a Manhattan-szigetre koncentrálódnak. A többnyire nyílegyenes és párhuzamosan futó utcák dél felől számozódnak, a nulladik utcának számító Houston Streettől lefelé viszont szabálytalanná válnak, és nevet kapnak. A Broadway az egész szigeten hosszában végigfutó széles utca. Hol ilyen, hol olyan, a környéktől függően. Egyes szakaszain fényes, csillogó, lüktető életű, másutt lepusztultabb, piszkosabb, szomorúbb vagy éppen taszító képet mutat. Amit a világ Broadway néven ismer, az a híres utcának csak egy viszonylag rövid szakasza: nagyjából a Negyvenegyedik és az Ötvenhetedik utca közötti rész, a homokóra alakú Times Square és környéke.

A színházak hagyományos csoportba sorolása is csak látszólag földrajzi jellegű. Az úgynevezett Broadway-színházak többsége nemis a Broadwayn, hanem az onnan nyíló keresztutcák valamelyikében található, gyakran csak pár lépésnyire egy off-Broadwayszínháztól. Broadway-színháznak számít minden háromszáz férőhelyesnél nagyobb játszóhely, az ennél kisebbeket off-Broadway, a legkisebbeket off-&I-Broadway-színháznak titulálják, ezzel jelezvén, hogy fokozatosan egyre távolabb esnek a profitszerzés centrumától és esélyeitől.

A Broadway-színházakban bemutatott előadások önálló nyereség reményében, produkciókra szerveződött vállalkozásként jönnek létre. A költségek megtérülése utána befektetők közvetlenül részesülnek a megtermelt haszonból. Az úgynevezett „nem haszonérdekű" (not-for-profit) színházak intézményi és magántámogatóktól, valamint alapítványoktól kapják a működésükhöz szükséges pénzt. Bár-mekkora nyereséget hozzon is egy-egy bemutatójuk, az senkihez sem folyik vissza közvetlenül, ha-nem a színház további működését segíti. Szerencsés esetben komoly pénzforrás lehet egy, a Broadwayra átvitt produkció „jogdíja".

Mindenesetre úgy tűnik, a nézők szokásai- részben a teljesen elképesztő jegyáraknak köszönhetően - drámai változásban vannak. A családok zöme nem valamiféle rendszerességgel, ezt-azt megnézni megy el a színházba, hanem jeles ünnepek alkalmából: karácsonykor vagy a nagymama születésnapján. Márpedig a legtöbben nem az *Anna Frank naplójára* szóló jeggyel ajándékozzák meg hetvenöt évet betöltött, szeretett nagyanyjukat - nyilatkozta egy producer, talán éppen *a Ragtime* című óriás-musical egyik világra segítője.

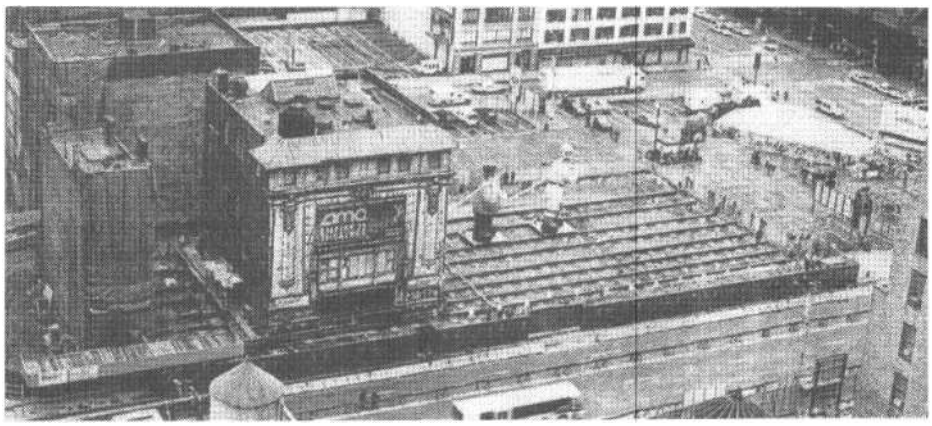
Doctorow híres regényéből az Amerikában népszerű, Európában nem túl jelentősnek számító Terrence McNally írt színpadi változatot (Mes*terkurzus* című drámája a Vígszínházban látható, egyik leghíresebb darabjának filmváltozatát *Ritz fürdőház* címen játszották a mozik jó néhány évvel ezelőtt). Az epikus nagy-musical - amely-nek zenéjét Stephen Flaherty komponálta - be-váltotta a hozzá fűzött reményeket. Bár általános vélemény szerint semmi újat nem tudott felmutatni, megbízható és hatásos mű, amely A *nyo*morultak tablószínházi hagyományait követi, csak talán követhetőbb cselekménnyel. Sikere az Oroszlánkirályéval vetekszik: a kritikusok mind-két előadást temérdek Tony-díjra javasolták, a nézők pedig özönlenek; s miután a két riválisprodukciót pontosan egymással szemközti színházépületekben adják, nehéz eldönteni, hogy a késő este odasorakozott tizenöt méteres limuzinok sofőrjei melyik előadás jómódú nézőit várják.

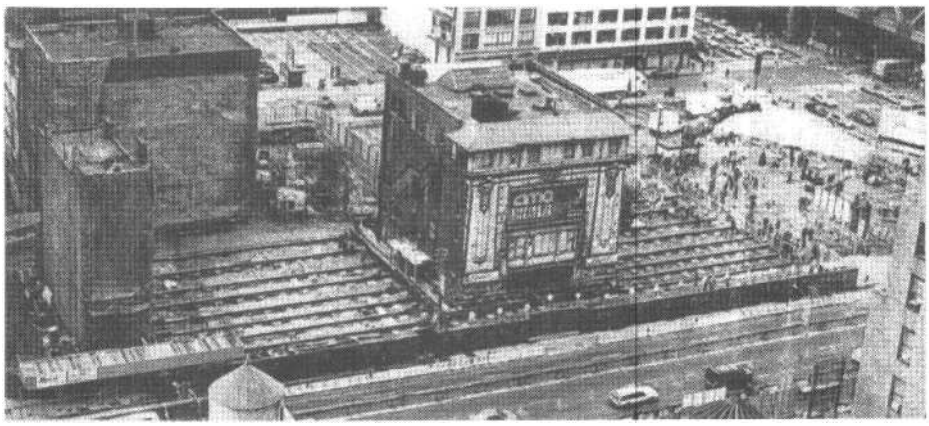
Money, money, money...

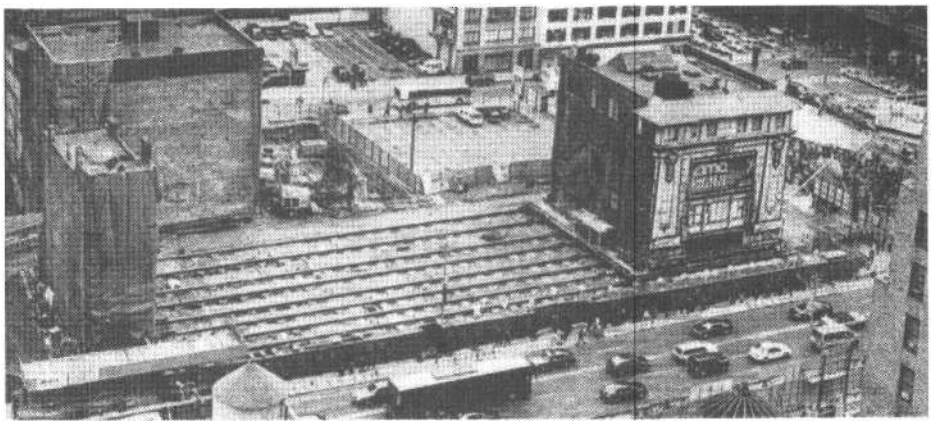
A Broadway-színházakban a legolcsóbb jegy általában harminc-harmincöt, a legdrágább pedig hetven-hetvenöt dollárba kerül, az utóbbi évben azonban még följebb szökött a mutató, a határlassacskán - a csillagos ég. Az *Oroszlánkirályra* és a Rag*time-ra* nyolcvanöt dollár a legdrágább jegy, de a *Ragtime* előadásaira különleges szeparé is bérelhető száztíz-százhúsz dollárért. A legtöbb produkció az előadás napján korlátozott számban kiad kedvezményes jegyeket húsz-huszonöt dollárért - ezekkel általában végigállhatjuk az előadást, illetve olyan helyre ülhetünk, ahonnan a színpadot nem jól látni.

A Ragtime itt is „kitűnik". Semmiféle kedvezményt nem nyújtanak, a legeslegolcsóbb csillárjegy negyvenegy dollár (hetente egyszer harmincegy). Az off-Broadway-színházakban is alaposan meg-emelkedtek az árak. Huszonöt-harminc dollár a legolcsóbb, negyven-ötven dollár a legdrágább hely. Az off-off-Broadway elviselhető áron kínálja magát: tizenkettő-húsz dollárért jut be a néző, de pártoló tagoknak, diákoknak sok helyütt további kedvezményt adnak.

Összehasonlításként néhány adata hétköznapi életből: a New York-i polgár szerencsés esetben négyszáz dollárért elrepülhet Budapestre és vissza. Hazatérvén a taxisnak harminc dollárt fizet, hogy be-vigye a Kennedy repülőtérről Manhattanbe (ez elég hosszú út); a metrón vagy a buszon minden utazás egy ötvenbe kerül. Egy bagel huszonöt-harmincöt cent, egy litertej nyolcvan-kilencven, egy tucat tojás két dollár alatt van. Kocsmában öt dollár egy korsó sör (boltban persze sokkal olcsóbb), fejenként tizenöt-húsz dollárból pedig kijön egy kiadós vacsora igen jó éttermekben (a jó nem azonos az elegánssal!). A New York Times egy példánya hatvan cent, egy átlagos CD tizenkét-tizenöt dollár, egyhavi kábeltévé-előfizetés tizenkettő-tizenöt dollár, a mozi-jegy ára átlagban hat-nyolc dollár.







Az Empire Theatre eltolása a Negyvenkettedik utcában

A harmadik, nagy csinnadrattával beharangozott új musical, a *Capeman az* évad legnagyobb bukása lett. A szövegkönyv szerzője, a Nobel-díjas Derek Walcott és a zeneszerző Paul Simon egyaránt újonc a színház világában. Walcott munkájáról csakis lesújtó véleményeket hallani, a zenét sokan nagyszerűnek tartják, bár többek szerint nem színpadra való. Mindenesetre mára próbaidőszakban rossz hírek terjedtek el a jelenetekben céltalanul lődörgő színészekről és az alkotók színházidegen makacsságáról. Az előbemutatóidőszak szokatlanul hosszúra nyúlt, közben több tanácsadót meghívtak, végül egy rutinos Broadway-rendezőt (Jerry Zacks) is harcba szólítottak, hogy gatyába rázza az előadást. Mindez nem volt elég: a 11 millió dolláros költséggel színre hozott darab a hivatalos bemutató után két hó-nappal hatalmas veszteséggel végleg lekerült műsorról. (Közben már javában folytak a tárgyalások, hogy melyik sikeres produkció költözzön *a Capeman* helyére egy valamivel kisebb Broadway-színházból, ahol ezáltal felszabadulhat a hely a *Leenane* szépének, amely valamivel korábban kirobbanó sikerrel mutatkozott be; hiába, ilyen a Broadway élete, nincs idő a sebeket nyalogatni.)

A Capeman annyiban sem tipikus, amennyiben eleve Broadway-produkciónak indult. A Broadwayra szánt előadásokat általában először New Yorkon kívül tesztelik, javítgatják. Az emígyen tökéletesített produkciót aztán vagy behozzák a Broadwayra (ahol még ezután is kétesélyes a dolog), vagy sem - ha úgy ítélik, hogy nincs túl sok remény a sikerre. A másik lehetséges út: egy kisebb New York-i színház bemutatója kiemelke dően népszerűnek bizonyul, és némely Broadway-producerek elég fantáziát (értsd: pénzt) látnak benne. Ilyenkor keresnek egy alkalmas kibérelhető színházat, beleadnak apait-anyait, elkezdik megdolgozni a „piacot", aztán már csak imádkozni kell, hogy jöjjön a közönség. Világosan látszik, hogy optimális esetben az off-Broadway alkotóműhelyei táplálják a kommersz szín-házi ipart friss anyaggal, energiával. Szinte lehetetlen megjósolni, hogy a megszokott és a szokatlan, a megnyugtatóan ismerős és az izgatóan újszerű milyen arányú keveréke hozza majd be a jegyvásárlókat.

Az utóbbi évtizedek néhány legendás Broadway-musicalje „lent", a Tizennegyedik utcától délre született, a város kevésbé elegáns, sokkal bohémebb és „romlottabb" színházaiban. A *Rent (Lakbér),* amely ma a Broadwayn hódít, először a New York Theater Workshop színpadán jelent meg. (Lásd Békés Pál: Más kor, más kór. SZÍNHÁZ, 4/43.) A *Hair* eredetileg a Joseph Papp Public Theater produkciója volt, csakúgy, mint

egy másik mérföldkőnek számító musical, a *Chorus Line, s* most legutóbb a *Bring in 'Da Noise, Bring in 'Da Funk (Hozd be a ricsajt...).*

(Ricsajozók és bérlők) New York belvárosában járván az ember kénytelen itt-ott megállni, hogy megcsodálja egy kis csoportnyi fekete fiatalember (vagy nagykamasz) bravúros produkcióját. A rappelők, breakelők és szemetesvödrökön doboló ritmusfenoménok látványa-zenéje hozzátartozik a városképhez - s most mára színháztörténet része is. George Wolfe rendező ugyanis produkciója főszereplőivé avatta őket. A *Noise/Funk* kezdőjelenetében ilyen utcai zenészeket és táncosokat látunk a színpadon; lenyűgöző és e helyütt szokatlan produkció, bár amúgy láttunk már ilyet - néhány sarokkal odébb vagy félórája. Csakhogy aztán a fiatalemberek átvedlenek saját elődeikké, csatlakozik hozzájuk egy nagyszerű énekesnő is, és a továbbiakban káprázatos táncjelenetek laza füzérében elénk vetítik az amerikai feketék történelmének és a fekete kultúra fejlődésének képeit. A rabszolgapiacoktól az ültetvényekig, a nyomornegyedek gettóitól a mulatókig és így tovább: jellemző élethelyzetek, sorsfordító pillanatok. Es megannyi karakteres sors: a kiszolgáltatottaktól a lázadókig, a belenyugvóktól a beérkezettekig széles a spektrum. Ne tessék ezt rémségesen didaktikus, unalmas vagy éppen szentimentális leporellóként elképzelni. Fergeteges és bravúros, helyenként megindító, de többnyire felvillanyozó és vidám *show-t* látunk, amelyben a sztteptánc *játssza a* főszerepet. A *sztep,* amely eddig *csak* dekoráció volt, díszítőelem, mutatvány. Itt azonban, *Savion* Glover hallatlanul szellemes koreográfiájának és főleg a főszereplő egyéniségének köszönhetően, egyszerre cselekményszervezővé és - igen! - indulatok és érzelmek, fájdalom és öröm elsőrangú megjelenítőjévé lép elő. A Public Theater csapatának ismét sikerült létrehoznia valami nagyon eredetit, valami olyat, ami csakis az itt élők kultúrájából táplálkozik, az itteniek legsajátabbja, nem pedig az európai színház amerikanizált változata - épp ezért kevésbé exportálható, mint az ugyancsak nagyon amerikai *Hair és Chorus Line.*

Bárki tudja. Ha jól megnézzük, az előbbi kettő is telis-tele olyan életanyaggal, utalással, amelynek elvileg a világ egyetlen más országában sincs túl sok jelentése. Es mégis: mindkettő többször megkerülte mára Földet, és máig folyton úton van. Ugyanez a sors vár a *Rent* című musicalre. A józan ész azt sugallná, hogy ez az igazán szubkulturális indíttatású darab nem - vagy csak igen hamisan - képes másutt megszólalni. New York egy különös negyedében, az East Village-ben játszódik a történet, s az alakok itt-és csakis itt - ismerősek és hitelesek, csakúgy, mint a darab alapkérdései és cselekménye. Két fiatalembert - a ház többi lakójával együtt - ki akar lakoltatni korábbi barátjuk és lakótársuk. Egyszersmind a szomszédos telekről is előzné a hajléktalanokat - mindezt azért, hogy nagy, fényes cyber-stúdiót építhessen. Egyik hősünk exbarátnője, avantgárd performer (aki barátját egy nőért hagyta ott) művészi demonstrációt szervez, amelynek hatására „fellázadnak" a hajléktalan szomszédok is. A ház kapujára végül lakat kerül. Elmúlik egy év: a közösség szétesik, a barátok szétszélednek, ketten meghalnak AIDS-ben.

A New York-i East Village a nem túl jómódúak, valamint a fiatal(os) bohémek (gyakran egymást átfedő) csoportjainak tanyája, képzőművészek és költők, zenészek, színészek, filmesek, szabad(os) értelmiségiek nagy hagyománnyal rendelkező, különleges szubkulturális közege, ahol többek között az átlagosnál nagyobb sűrűségben élnek homoszexuális férfiak és nők. A *Rent e* széles (de mégis egybefüggő) skála jellemző figuráit vonultatja föl, ám ez itt, ismétlem, nem közhelyes és mesterkélt arcképcsarnok, hanem egy létező életközeg hű képe. Remekül eltalált karakterek ritka erős szólóprodukciói, megható és tiszta kettősök - a szentimentális giccs határán éppen hogy csak innen - és néhány nagy hatású tömegszám; a nyolcvanas éveket idéző, lendületesen kemény, de még melodikus rockzene - ez a *Rent. Az* East Village-ben az East Village-ről született egy darab (meg persze arról, milyen is a közelgő ezredfordulón Amerikában, illetve New Yorkban élni), amely most Föld körüli hódító útra indul, s hamarosan majd Hollywoodban kap némi sminket és pomádét. Kérdés, hogy várható világsikerében mekkora szerepet játszanak majd a zene mindenhatósága, mekkorát a partikuláris helyszínen és helyzeten túlmutató „általános emberi tartalmak", és mekkorát az a tény, hogy a potenciális nézők mindenütt a világon nagy tömegben fogyasztják „Amerikát" (azaz a földrésznyi országnak azt a változatát, amelyet a világmédia Amerika gyanánt elébük tár). Más szóval: milyen mértékben marad meg eredeti színházi alkotásnak, és mennyire vedlik át divatárucikké, Made in USA.

A Reniből tehát hamarosan film lesz, ami az előzmények ismeretében szinte biztos üzletnek ígérkezik - de hétköznapi színművekre viszonylag ritkán vár ez a kivételes sors. A Disney-cég jól megtelepedett a Broadwayn, előadásaira tódul a közönség, ajándékboltja - gyanítom - kisebb országok GDP-jével vetekedő forgalmat bonyolít. Valószínűleg nem csak a szakmai büszkeség sarkallta a riválisWarner Brothers nagymoguljait, hogy ringbe szálljanak. Egyelőre csak ajándékboltot nyitottak épp Mickeyvel átellenben, de hamarosan megjelennek színházi befektetőként, produceri vállalkozásként - és idővel talán megrendelőként is. Ki tudja, mikor kezdik meg a nagybevásárlást a drámai tehetségek nagy New York-i piacán. Helyi irodájuk egyik alkalmazottjának mindenesetre az a dolga, hogy rajta tartsa szemét a színházi életen.

Judy Katz (Warner Brothers)

„A stúdió New York-i irodájában külön felelőse van az irodalomnak és a színháznak. Az előbbit komolyabban veszik, úgy látszik, egy könyvnek nagyobb esélye van arra, hogy film készüljön belőle, mint egy színműnek. Ha néha-néha sikeres filmet forgatnak egy darabból (ilyen volta Miss *Daisy sofőrje),* akkor egy ideig kicsit jobban figyelnek a színházra, de aztán minden marad a régiben.

Ezt a munkát én találtam ki magamnak. Színházba és drámafelolvasásokra járok, ezenkívül rengeteg darabot elolvasok. Határozott szempontok szerint értékelek. Lehet-e esetleg ebből az alapanyagból jó film? Lehet-e, érdemes-e az adott szerzőt (akár ettől a darabtól függetlenül) forgatókönyvírásra fogni? Van-e a rendező munkájában filmes tehetségre utaló jel? Akad-e a színészek között olyan, akit érdemes volna filmszerepben is kipróbálni? Ha a látóterembe kerül valami-valaki izgalmas, írok egy feljegyzést a hollywoodi munkatársaimnak, de többnyire a fülük botját sem mozgatják, nagyon kevés a visszajelzés. Általában fogalmuk sincs semmiről, és nem is veszik a fáradságot, hogy utánanézzenek-utánaolvassanak a dolgoknak, ezért én jó három évvel előttük járok. Játszanak például itt egy darabot *(As Bees in Honey Drown),* amelyről réges-rég írtam nekik; évekig néma csönd, aztán most egyszerre csapott le rá a Fox és a Paramount, a Warner meg hoppon maradt. Jó reggelt!

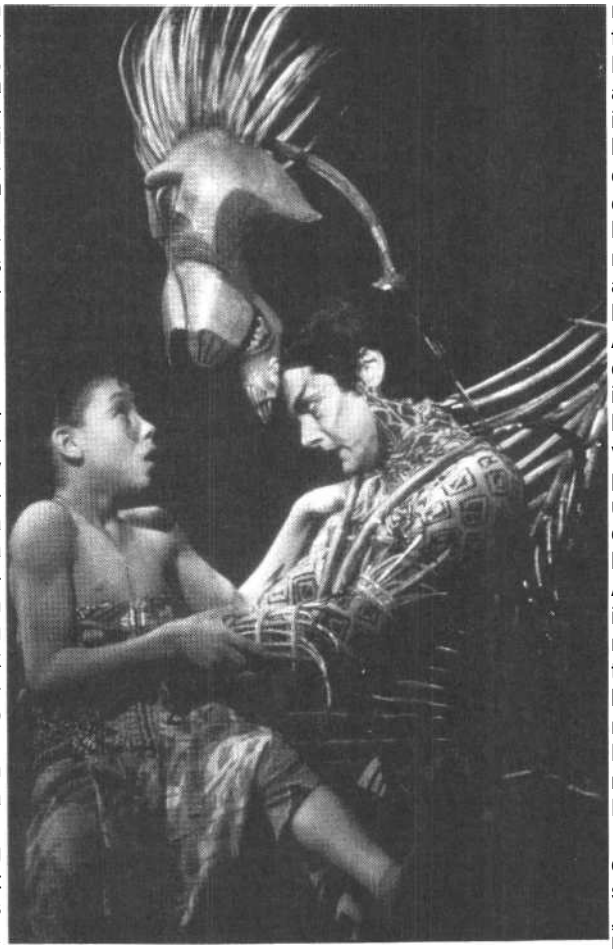
Sokkal könnyebben mennek a dolgok, ha sikerül közvetlenül egy producer érdeklődését fölkelteni. A *Sylvia* című Gurney-darabbal kapcsolatban szerencsém volt. Ezt a (nem túl magasröptű) drámát nagy sikerrel játszotta a Manhattan Theatre Club, és amikor valamelyik producerünk környezetéből ideutazott valaki, elküldtem megnézni az előadást. Most készülnek leforgatni a filmet, méghozzá valószínűleg Steve Martinnal, akit én javasoltam. De az ilyes-mi elég ritka.

Hároméves voltam, amikor elkezdtem színházba járni. Anyám imádta a színházat, apám pedig utálta, úgyhogy lassacskán én helyettesítettem őt, amikor anyám meg akart nézni valamit. Sokan ma is csodálkoznak, amikor egy-egy régi Broadway-előadásról kiderül, hogy láttam. Valahogy sehogy se tudják összeegyeztetni a korommal.

Oda jártam középiskolába (High School of Performing Arts), ahol *a Fame* című musical játszódik. Utána pár évig utazgattam Európában, amikor visszajöttem, beálltam színészkeresőnek (casting director) egy hirdető céghez.

Fogalmam sem volt arról, miféle munka ez, miről szól az egész. Folyton bocsánatot kértem a színészektől, akiket fölkértem, miközben ökafél karjukat adták volna a lehetőségért. Ezután a Roundabout Theatre-höz kerültem, ahol viszonylag sok pénzt adtak oktatási célokra. Mindenféle közösségi, iskolai és tanprogramokat eszeltem ki, közben meg kerestem egy jó könyvet, ami eligazíthat a munkámban. Nem találtam ilyet, pedig nagy szükségem lett volna rá - és nyilván nem csak nekem. Kénytelen voltam én megírni, a címe: *The Business of Show Business (a* nehezen lefordítható szójáték lényege:

gyakorlati tudnivalók a szakmáról). Aztán hét évig szabadúszóként dolgoztam: megírtam két újabb könyvet és egy sor cikket, közben tanítottam is, majd következett a Warner Brothers. Évente körülbelül százhúsz előadást nézek meg, elolvasok heti négy darabot, és eljárok a felolvasásokra. Kellemes és izgalmas munka, csak nem jár túl sok sikerélménnyel; bármit teszek, többnyire visszhangtalan marad. Valószínűleg ott is hagyom őket nemsokára, és valamiféle produceri tevékenységbe kezdek: megpróbálok színre segíteni olyan darabokat, amelyeket fontosnak tartok."



Scott Irby-Ranniar és John Vickery az Oroszlánkirályban

(A svindler kaméleon) Az amerikai színházban nem ritka az egyszemélyes előadás. Az azonban nem túl gyakori, hogy valaki egyedül ágáljon a Broadway valamelyik óriási színházának deszkáin, és a nézőtér zsúfolásig megteljen - ráadásul a lehető legvegyesebb összetételű közönséggel. Pedig az illető - John Leguizamo, fiatal latin-amerikai származású komikus, akit az amerikai tévénézők egyébként évek óta ismernek és szeretnek - még azt is állítja magáról a címben, hogy ő svindler, hamisítvány (Freak). Rendkívül szellemes szövegét kifogyhatatlan energiával, sokszínűen adja elő, a legsikamlósabb poénokat is ízléssel tálalja, s közben mint a higany, egy pillanatra meg nem áll a színpadon. Az alaphelyzet egyszerű: elmeséli a közönségnek, hogy is lett belőle színész (nem utol-sósorban a *Chorus Line* híres Morales-dala hatására). Vagyis: álönéletrajzi történeteket ad elő születéstől a színpadig. Mindegy, hogy mennyi a valódi ezekben a mesékben, mert nagyon is *igaz,* amit mond: kulturális feszültségekről és keveredésről, kamaszkorról, szerelemről és szexről, apa-fiúviszonyról és a színház magnetikus hatásáról beszél - és egy percig sem kegyelmez a nézők rekeszizmainak. Mint kiderül, hősünk igazi kaméleon, sőt maga az egyszemélyes nagy Amerikai Olvasztótégely: attól függően, milyen lányra vetett szemet, hol latinnak, hol feketének, hol írnek, hol ortodox zsidónak próbálta „eladni magát". És persze ez amennyire mulatságos, annyira fájdalmas is: hisz minduntalan kudarcot vallott. Mint csábító férfi és mint hasonlítani-asszimilálódni vágyó idegen egyaránt. Leguizamo egyszemélyes színháza a Broadway egyik legkedvesebb meglepetése volt ebben az évadban.

Broadwayn innen és túl

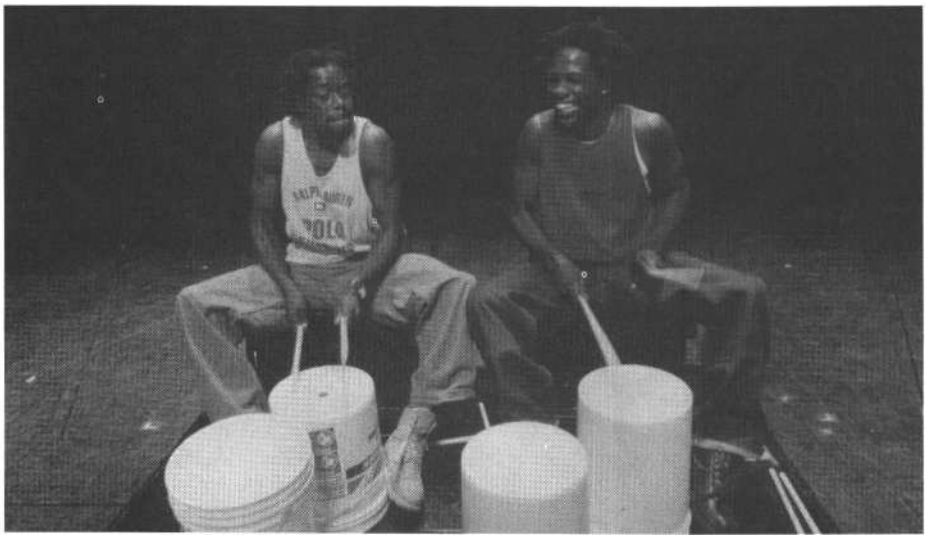
A Broadway-színházakat az egyszerűség kedvéért- láttuk- olyan intézményeknek tekinthetjük, ahol sok pénz befektetésével és némi ésszerű kockázatvállalással még több pénzt lehet termelni, egy bizonyos - színielőadás nevű - speciális termék közbeiktatásával. (Egy példa: a *Ragtime*-ra a New York-i bemutató utáni napon kétmillió-háromszázezer dollárnyi jegy kelt el elővételben, a párhuzamosan négy különböző helyen futó produkció heti négy-öt millió dolláros bevételt - több mint egymilló dolláros hasznot - hoz a torontói székhelyű befektető cégnek.)

A képlet itt tehát egyáltalán nem bonyolult: a ház tulajdonosának-bérlőjének nem kell mással törődnie, csak az eladhatósággal és az eladási stratégiákkal. A termék minősége csupán annyiban fontos, amennyiben a potenciális vásárlót becsalja vagy elriasztja. Az eladó nem is tesz úgy, mintha magasröptű esztétikai vagy morális elvek vezérelnék (ami nem feltétlenül akadálya esztétikailag is értékelhető művek létrejöttének).

Az off-Broadway- és az off-off-Broadway-színházak hadát viszont már olyanok irányítják, akik - legalábbis részben - művésznek tekintik magukat (méghozzá, valami furcsa ok-nál fogva, minél délebbre jutunk a Manhattannek nevezett zsúfolt szigeten, annál mű*vészebbnek).* Az elsőrendű szerep itt nem a tulajdonosé vagy a be-fektetőé, hanem a művészeti vezetésé. Európai értelemben vett állandó színtársulatok egyáltalán nincsenek, a teljes alkotógárdát a kiválasztott darabokhoz szerződtetik. Ennek megfelelően - bár a cél és a fő feladat azonos-a házon belüli munkamegosztás különbözik némiképp a nálunk megszokottól. A színházak adminisztratív részlege - az eltérő feladatok miatt -tulajdonképpen nem is mindig kisebb, mint Magyarországon, inkább csak másként működik. A művészeti vezető mellett - vagy az ő személyében - producer is áll a színház élén, aki itt (nem úgy, minta filmiparban vagy a Broadwayn) elsősorban nem pénz-ügyekkel foglalkozik, hanem afféle művészeti házasságközvetítő. Azaz gondja van arra, hogy a tervezett, illetve készülő produkció körül minden rendben menjen, a munkatársak egymásra találjanak, együttműködésük a lehetőségekhez mért legjobb feltételek mellett a legzavartalanabb legyen. Művészeti tanács-adó, csoportpszichológus, nevelőtiszt és jövőbelátó egy személyben.

Egy-egy bemutatóra készülvén a szí-nészek kiválasztásában általában a rendezőé és a művészeti vezető(k)é a döntő szó, de rendkívül fontos szerepet játszik a „színészkereső" is. (A casting director kifejezést nincs értelme „szereposztó rendező"-nek fordítani, mert se nem oszt szerepet, se nem rendez.) Az ő dolga a rendező sugalmai vagy utasításai alapján felkutatni az áhított főszereplőket, ő tesz javaslatot kisebb szerepekre, és gyakran ő végez előválogatást a jelöltek között (meghallgatás - „audition"). Nem jelentéktelen feladat a színpadon látható szerencsés keveseket és a színész-aspiráns pincérek tízezreit naprakészen számon tartani (a nagy hatalmú színészszövetség, az Actors' Equity harmincezer tagot számlál, és akkor még hol vannak azok, akik be sem léptek...). A színészkeresőnek mindenütt ott kell lennie, ahol valaki olyasmit művel, aminek valami kis köze van a színészethez. Ahová pedig maga nem jut el, onnan megbízható információkat kell gyűjtenie. Izgalmas és kudarcokkal teli munka, ennek a fajta színházi struktúrának egyik sarokköve.

Ha a színészkereső nehéz helyzetben van, a színházak dramaturgiája egyenesen kétfrontos harcot vív. Egyrészt el kell látnia a művészeti vezetőt bemutatásra érdemes darabokkal, másrészt kezelnie kell, föl kell dolgoznia a színházba beérkező drámahegyeket. New Yorkban ugyanis,



Raymond King és Jared Crawford a Bring in 'Da Noise, Bring in 'Da Funkban

a közhiedelemmel ellentétben, nem mindenki készül színésznek, minden második emberről viszont igen hamar kiderül, hogy személyében színpadi szerzőt tisztelhetünk. Kirívóan balszerencsés járókelővel előfordulhat ugyan, hogy véletlenül rázuhan egy virágcserép, de lényegesen nagyobb a kockázata annak, hogy egy vadonatúj dráma kósza szövegkönyve találja fejbe. A színházakban működő dramaturgia - alias kéziratalosztály (Script Department) - munkatársaira kivételesen elég jól illik az irodalmi ügyintéző (literary manager) név, lévén az írott anyag iktatása, regisztrálása, furikázása, olvasása, értékelése, további sorsának eldöntése egyik fő feladatuk. Van persze, amikor dramaturgnak hívják magukat: egyre gyakoribb (de nem általános), hogy a produkciók létrejöttében dramaturg is közreműködik, sőt mostanában már a nevét is föltüntetik a színlapon. Önmagára valamit is adó színházban (főleg ha új drámák bemutatására szakosodott) nemcsak fogadják, olvassák, selejtezik a beérkező kéziratokat, hanem komolyabban is foglalkoznak a kicsit is ígéretes szerzőkkel és drámáikkal. Az illetékes munkatársak véleményeznek és javasolnak, darabokat rendelnek, írói ösztöndíjakat ítélnek oda, illetve ösztöndíjasokat fogadnak. Magyarán az efféle színház hosszabb távon építkezik, számít a drámaírók rugalmas kreativitására. Ezekben a színházakban a vezető dramaturgot találóan „darabfejlesztési részlegvezetőnek" (director of play development) titulálják.

Kate Loewald, aki tanulmányait a Yale Egyetemen végezte, 1990 óta vezeti a Manhattan Theatre Club dramaturgiáját. Számos produkcióban dolgozott dramaturgként, a repertoár kialakításában a művészeti vezető, Lynne Meadow fő tanácsadója (évente nyolc premiert tartanak, ezek döntő többsége New York-i bemutató). Ezenkívül ő felügyeli a színház írói ösztöndíjait, és irányítja az Írók a színpadon (Writers in Performance) című felolvasássorozatot (amelyben alig ismert vagy félig-meddig elfeledett irodalmi alkotások részleteit olvassák föl népszerű színészek). Korábban „művészeti producerként", illetve rendezőként dolgozott New Yorkban és más városokban. A jövő évadban megválik a színházától, és önálló produceri vállalkozásba kezd, hogy még intenzívebben segíthesse színpadra a mostoha sorsú drámaírók műveit.

„Amit én csinálok, arra nemigen illik a »dramaturg« megnevezés. Amikor munkába álltam, Lynne azt mondta, legyek az írók fogadott prókátora. Azóta igyekszem eleget tenni ennek a feladatnak - és valóban, az íróknak szükségük is van ügyvédre! Hiszen akkor is az vagyok, amikor megmutatom Lynne-nek egy frissen fölfedezett szerző új darabját, megpróbálom beléoltani a lelkesedésemet, hogy bemutassa a drámát. Akkor is az író ügyét szolgálom, amikor megbízást vagy ösztöndíjat ad(at)ok neki. Es akkor is, amikor a próbateremben elmondom a véleményemet a szövegről vagy a készülő előadásról, mert ez talán segít az írónak pontosabban látnia saját vízióját. Abban, hogy az ember egy ilyen nagyméretű és komoly presztízsű New York-i színházban dolgozik, a legnagyobb kihívás, hogy sikerül-e a »termék« helyett a drámaírót állítani az emberek figyelmének középpontjába, és ott meg is tartani."

A dramaturgiák-kéziratalosztályok többsége nem foglalkozik „utcáról jött" szerzőkkel (s még így is több száz, esetenként egy-kétezer szöveg fut át rajtuk évente). Ismertebb írók drámáit többnyire maguk kérik be elolvasásra, néha elfogadnak ajánlásokat kollégáktól, de leginkább az irodalmi ügynökökre támaszkodnak.

Az ügynök hivatalból nyaggatja a dramaturgokat és rendezőket. Az a dolga, hogy író ügyfelei ilyen-olyan darabjainak színházat találjon. Nyilvánvalóan nem mindegy, melyik darabot hová ajánlja. A rossz ügynök mindent el akar sózni, bármi áron, a jobbaknak persze van saját ízlésük - ha nem is juttathatják mindig kifejezésre -, és megtalálják az optimális megoldást: megfelelő művet a megfelelő helyre. Az ügynök telefonál és leveleket ír, fölhívja a figyelmet egy-egy újonnan fölbukkant ígéretes tehetségre vagy frissen elkészült drámára, az érdeklődőknek elküldi a darab kéziratát. Amint sikerült egy színházat meggyőznie, hogy az ajánlott művel jó vásárt csinál, szelíd őzikéből vad oroszlánná változik: keményen tárgyal, alkudozik, vadul küzd ügyfele jogaiért és a minél magasabb honoráriumért. Folyton nyüzsög, mindenhová elmegy, ahol esélye lehet föl-fedezni valakit. Mozgékonyan, gyorsan kell reagálnia - és nem árt, ha nagy adag pedagógiai érzék és némi jóstehetség is szorul belé -, hogy időben lecsaphasson a jövő évezred Moliérejére, Csehovjára vagy Molnár Ferencére. A mamutügynökségek jól megélnek sikeres íróik jogdíjainak rájuk eső részéből, a kisebbeket jobban sarkallja a keresőszenvedély. Ez persze személyes alkat és ambíció kérdése is. A néhai Helen Merrill híres volt arról, hogy éles szemmel fedezte föl, illetve jó érzékkel „nevelgette" és látta el dramaturgiai tanácsokkal az ígéretes fiatalokat, akiket aztán megtartani nemigen igyekezett, s most mások gazdagszanak meg egykori ügyfelein.

Az ügynökségeken és a színházak különböző irodáiban (csakúgy, mint mindenütt, ahol sok az adminisztráció) rengeteg az alacsonyabb rendű ügyintézés, irodai segédmunka. Ezek egy részét fizetett segítők (assistant) végzik, másik részét pedig éhbéren tartott irodai rabszolgák, úgynevezett tanoncok (intern). Miközben munkáján nagyban múlik az intézmény működőképessége, a tanonc szülői apanázsból, részmunkaidőben végzett fizető munkából, a családi vagyon utolsó morzsáiból vagy ezek kombinációjából tartja fönn magát. Tanoncként vagy egyetlen petákot sem, vagy nevetséges zsebpénzt (heti ötven-hetven dollárt) kap. Ezt az időszakot afféle befektetésnek tekinti: közel kerülhet vágyai munkahelyéhez, elleshet ezt-azt, és tanoncidejét később föltüntetheti az önéletrajzában.

Az *önéletrajz* (reménybeli) drámaírók, színészek, rendezők (stb.) életművének színes, szélesvásznú változata. A nagyméretű arckép és a hozzá csatolt szöveges önportré nem az amerikai „show-bizt" témául választó és mitizáló darabok-filmek mesés eleme, hanem a mindennapi küzdelem elmaradhatatlan alapkelléke. Ezt kapja először kézbe minden potenciális munkaadó. S hogy ezek a bemutatkozások néha tündökletesebbek a valóságnál? A könyörtelen verseny valószínűleg rákényszeríti a reménykedőket, hogy itt-ott túlozzanak egy kicsit, bizonyos dolgokat összemossanak; ki tudja, adott helyzetben mennyit nyom a latba egy színész („egyszer együtt álltam vele a színpadon") vagy egy intézmény („eltöltöttem ott bizonyos időt") jól csengő neve. Igy aztán akad olyan is, aki soha még öt mondatnál többet el nem mondott a színpadon,

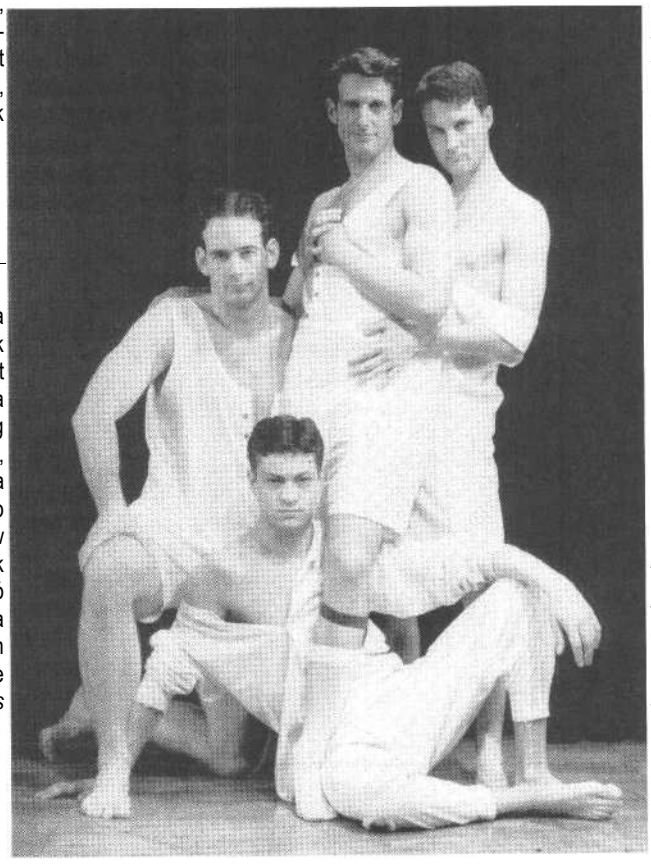
önéletrajza mégis tele van klasszikus és modern drámák címeivel (amelyekben csak statisztált ugyan, de a szerepek neve úgy sincs felsorolva a listán). Másutt meg ez áll: „több mint harmincöt drámát rendeztem, köztük volt X, Y és Z" - s ez gyakran csupán annyit jelent, hogy az illető drámafelolvasásokat vezényelt le néhány órás próbaidővel.

A rendező és a színész egyébként - ez természetes - itt is nagyjából ugyanúgy végzi a munkáját, mint bárhol a világon. Azt a nem elhanyagolható különbséget leszámítva, hogy az amerikai színésznek nem áll módjában állandó társulathoz tartozni, miután ilyen egyáltalán nem létezik. Aktuális szerepét tehát vagy követi másik, vagy nem. Következésképp a színészek döntő többsége valóban azzal tölti ideje jó részét, hogy meghallgatásokra jár, illetve ügynöke telefonját várja. Amikor aztán bekerül egy produkcióba, az első próbán bemutatkozik kollégáinak, akiket, meglehet, életében nem látott, és talán nem is fog soha többet - és máris kezdődhet a lényegi munka. Az átlagos próbaidőszak meglehetősen rövid, ennek is csak nagyon kis hányadát töltik azon a színpadon, ahol majd játszani fogják az előadást. A díszlettervezőnek viszont nem kell a könnyű szétszedhetőség szempontjait szem előtt tartania, hiszen minden este ugyanazt a darabot adják - már ameddig adják. Hiszen a csupán néhány héten át próbált produkciók nagy része mindössze egy-két hónapig marad műsoron. Talán a létrejött alkotások fájdalmasan rövid élettartama az ok, talán az anyagi korlátok, talán az eltérő tradíciók, mindenesetre a díszletekre, jelmezekre - a Broadway szemkápráztató produkcióit leszámítva - mintha kevesebb gondot, alkotó energiát (és pénzt) fordítanának errefelé, mint nálunk szokás.

„A kőbalta megítéléséről"

Ha valakinek napi szükséglete volna is a színházba járás, a New York-i hely-árak mellett kétszer is meggondolja, mielőtt jegyet vált. Ilyen helyzetben a kritika hagyományosan nagy szerepe még inkább fölértékelődik. Minden elemzés, értékelés számít persze, de a közmegegyezés szerint a legnagyobb példányszámú országos napilap, a New York Times vezető színikritikusának írása képes megalapozni egy produkció sikerét vagy bukását („make or break a show"). Bár manapság talán már nem egészen van így; mindkét lehetőségre akad példa. A *Durva illet-lenség (Gross Indecency - Oscar Wilde's Three Trials)* című előadás egy aprócska színházban futott félig üres nézőtér előtt, amíg csak a New York Times kritikájának hatására özönleni nem kezdtek az emberek, és át nem kellett vinni egy nagyobb színházba, ahol azóta is él és virul. (Oscar Wilde most amúgy is népszerű hőssé avanzsált. A fent említetten kívül egy David Hare-dráma Londonból importált előadásában és egy mozifilmben játszik főszerepet.) Más produkciók nagyot buknak, és nem utolsósorban a rossz kritikának köszönhetően veszítik el a közönséget. Paul Simon musicaljének médiavisszhangja olyan lesújtó volt, hogy nem csoda, ha egyetlen épeszű családfő sem nyúlt be a házikasszába, hogy két-háromszáz dollárért elvigye szeretteit a Marquis Theatre-be. A *Gyógyfüvek (Herbal Bed)* című Peter Whelan-darab 1997 egyik kiemelkedő sikere volt a londoni Barbican Centerben. A Broadway-előadás producere a bemutató - és az udvariasan gyilkos kritikák megjelenése - után két héttel mégis bejelentette, hogy leveszi műsorról a darabot, többek között azért, mert ilyen elmaraszta1ó kritikákkal nem érdemes harcba szállni (az előadás egyébként rémes volt, e sorok írója fejvesztve menekült a szünetben).

Jelenet a Durva illetlenség című előadásból



Ben Brantley az egyetem elvégzése után költözött New Yorkba. Először egy divatlap párizsi tudósítójaként dolgozott; később filmkritikákat kezdett írni, ennek nyomán keresték meg, hogy jelentkezzen a New York Times egyik színikritikusi állására. Kipróbálták, fölvették. Ez '93 nyarán történt, aztán három év után ő lett a lap vezető (first string) kritikusa. A szigorú hierarchiának megfelelően egy másodkritikus (second string), valamint két-három további munkatárs dolgozik a színházi részlegen.

– *Normálisnak számít ez a tempó, vagy az átlagos-nál gyorsabb volt az előmenetele?*

- Gyors volt.

- Ha fiatal korában megkérdezik, mi szeretne lenni...?

– Azt feleltem volna, a New York Times színikritikusa.

– *Nem érezte hátránynak, hogy nem New Yorkban nőtt föl?*

– Tizenhat évesen utaztam először ide, de addig is mindig tudtam, mi történik a színházi életben. A könyvtárakban mindent végigolvastam, az agyamban minden adat megmaradt, minden szereposztásra pontosan emlékszem - csak azt szoktam elfelejteni, hová tettem le a slusszkulcsomat.

– *Volt-e valaha színházcsináló?*

– Nem, a kis iskolai játszadozásokat leszámítva. Némi szakmai múlt persze segíthet, de az sem árt, ha az ember szerelmes a színházba. Különben nincs sok értelme csinálni.

- Tisztában van-e a hatalmával?

– Muszáj tisztában lennem vele. Nem szabad porrá zúzni a másik embert. Mindig tiszteletben kell tartani azt a sok munkát, amit valaki belefektetett egy előadásba, és ha úgy látom, hogy vala-mi nem sikerült, nem jelenthetem ki egyszerűen, hogy „ez vacak". Nagyon pontosan meg kell tudnom indokolni az álláspontomat. De végső soron azt kell írni, amit gondol az ember, nem lehet annak a görcsében dolgozni, hogy mekkora a hatalmad, mert akkor becsavarodsz, megbénulsz, és végül semmit sem tudsz írni.

– *Mekkora is valójában a kritikus befolyása?*

– A Broadwayn mintha csökkenőben volna. A Broadway első sorban turistalátványosság, nem a New York-iak színháza. A *Vörös Pimpernel,* a Disney-produkciók és társaik olyanok, mint a vidámpark. Aki erre vesz jegyet, tudja, milyen típusú parádéra számíthat, nemigen érdekli, hogy miféle „tartalmakat hordoz" a mű. Miért is kéne, hogy érdekelje? Azt mondanám, hogy van a New York-i színháznak olyan *szelete,* ahol a kritikus megkerülhetetlen. Főleg a prózai mű-fajra igáz ez, amely egyébként kihalófélben lévő állatfaj a Broadwayn.

Az igazán izgalmas események színhelye ma nem a Broadway, nem oda áramlik a friss életnedv - ezzel szembe kell néznünk. Az egyik legfőbb ok természetesen a pénz. Nagyiparrá vált a Broadway. Mindenki fél a kockázattól, a producerek diktálják a feltételeket, következésképpen *kedves (nice),* „biztonságos" előadásokat kapunk.

– *Ez tendencia vagy pillanatnyi állapot?*

SUMMARY

– Reménykedünk abban, hogy megváltozhat a helyzet. Vannak arra irányuló erőfeszítések, hogy egyszerűbbé, olcsóbbá tegyék a prózai darabok bemutatását. Nagyon sok minden, ami ma a Broadwayn folyik, bizonyos értelemben nem színház, hanem *látványosság.* Nem hiszem, hogy ez az irány - hogy egyre fantasztikusabb technikai megoldásokkal igyekeznek még ilyenebb-olyanabb show-t létre-hozni - művészileg kifizetődik, előrevisz... De az is lehet, hogy teljesen átalakul a színház arca, és a jövő színikritikusának már nem irodalmi-színházi képzettségre lesz szüksége, hanem a ringlispíl és a hullámvasút beható ismeretére. Én azért azt hiszem, a kétféle színház meg tud élni egymás mellett. *A Leenane szépe* című új darab vagy a *Pillantás a* hídról felújítása például meglepő sikert aratott a Broadwayn. Ezek ritka, de biztató kivételek. Persze van ellenpélda is: *az Elásott gyermek* című Shepard-darabnak tavaly volt egy remek fölújítása. Ilyen jókat még színielőadásról nem írtak, mégsem nézte meg senki. Idén *A székek (a* londoni Theatre de Complicité előadása) kapott fantasztikus kritikákat. Mégsem özönlenek az emberek. A nézők nem akarnak komoly kihívással találkozni, nem örülnek, ha „megtámadja" őket a szín-ház. A kifinomultabb színházrajongók a dél-manhattani színházakba mennek vagy a BAM-be (Brooklyn Academy of Music).

– Megpróbál-e írásaival színházi tendenciákat támogatni, kiállni egyes társulatok mellett?

– Nem, nem szabad valamilyen célzattal, „hátsó szándékkal" kritikát írni. De végső soron minden az ízlésen áll vagy bukik. Mindenféle „irányultság" alapja, hogy mi az, amire személyesen rezonál az ember. Csak annyit tehetek, hogy megvizsgálom, honnan támadnak ezek a rezonanciák, aztán megfogalmazom, miért is hat rám ez a dolog olyan módon, ahogyan hat. Ez rendkívül szubjektív dolog, a kritikák olvasói néha mégis dühbe gurulnak, mondván, hogy írhatott le ilyet ez az ember?! Pedig ha nem a saját reakcióidból kiindulva, nem őszintén írsz meg egy cikket, az gyenge lesz és hamis. Hiába, az olvasók hajlamosak elfelejteni, hogy végső soron ez mégiscsak egyetlen ember véleménye. Mindig azt szoktam mondani, hogy meg kell tanulni kritikát olvasni, ki kell ismerni a kritikus személyes előítéleteit és mániáit. Nem szabad úgy tekinteni, mintha ő valami fene objektív hatalmi figura volna, látni kell, hogy az övé sem más, csupán egy nagyon személyes hang.

Ha egy produkció napjai eleve meg vannak számlálva, fontos szerepet kap a közönségszervezés. Mindenütt létfontosságú, hogy a nézőt becsalogassák, de az eltérő helyzetek eltérő stratégiát kívánnak. A nagyszabású és nagy költségvetésű szuperprodukciók megengedhetik maguknak, hogy zajos reklámkampányt indítsanak. Egy repertoárrendszerben működő-mondjuk, magyar - színház valamelyest bízhat abban, hogy a jobb előadások híre elterjed, s mert „van idő", majd csak bejön a közönség (ez a szemlélet nyilván nálunk is hamarosan megváltozik). A nem profitorientált New York-i off-Broadway-színházaknak viszont más utat kell választaniuk. Adminisztratív tevékenységük fontos része a „közönségépítés", ami lényegében azt jelenti, hogy közvetlenül, személyesen próbálják elérni, maguk-hoz vonzani, majd megtartani a potenciális nézőt. Rendszeresen szerteszét küldik információs anyagaikat, értesítőiket, kedvezményt ajánló röplapjaikat, a *címlista az* egyik legfőbb tőkéjük. Pártoló tagjaiknak elsőbbséget, támogatóiknak különféle előnyöket, a színház életébe való betekintést ígérnek.

Egy-egy színház olyan speciális közösségi programokat is fenntart, amelyeket nem feltétlenül a közvetlen közönségszerzés igénye hívott ugyan életre, de hosszú távon nyilván ilyen téren is haszonnal jár. A Public Theater - nevéhez híven - egész nap nyitva tartja kapuját, előterében bármikor bárki elücsöröghet, az előadások kezdete előtt pedig egy órán át élőzene szól. Különböző kisebbségi, illetve hátrányos helyzetű csoportok számára rendszeresen szerveznek családi programokat. December havában számos kultúra, vallás ül nagy ünnepet. Ilyenkor heteken át doboz- és csomagolópapír-hegyek állnak a Public összes irodájában. Az összevont multikulturális játékos-műsoros ünnepségekre, mindenfelől összehívott gyerekek ajándékaira nemcsak a színház patrónusai, de az alkalmazottak is áldoznak saját pénzükből.

A Manhattan Theatre Club egyik legjobban működő részlege az, amely színházoktatással (education) foglalkozik. Különböző korosztályok (de leginkább iskolások) számára rendszeres foglalkozásokat tartanak, amelyek során rávilágítanak a színházcsinálás bizonyos elvi és gyakorlati kérdéseire. Színészek, színészpedagógusok tartanak órákat, majd nézik meg diákjaikkal együtt a színház aktuális előadását, amely után afféle (a nálunk szokásosnál jóval szabadabb légkörű) „közönségtalálkozót" tartanak. Az iskolák, drámapedagógusok és színházak együttműködése világszerte sok helyütt természetes, itt azonban, ahol a művészetoktatás elég rendszertelen és esetleges, ez igen fontos dolog, és még fontosabb, hogy a színházon belül ennek külön felelősei vannak, akik elsősorban azon rétegek felé nyúlnak ki, amelyek maguktól nemigen sétál(hat)nának be a nézőtérre.

A jövőbe is tekintő teátrumok egyik lehetséges útja ez: a színházat újból közösségi, közösséget építő hellyé nyilvánítani. Alternatívát kínál-ni a csak üzleti alapon működő intézmények, illetve a kizárólag vájtfülűeknek szóló előadások mellett. Behozni - és saját kedvére ott tartani: „tanítani" és elszórakoztatni - a nem színházfo*gyasztó,* illetve a nem profi nézőt.

A szerző Magyar Állami Eötvös Ösztöndíjjal tartózkodott New Yorkban. E cikk megírását az ITI amerikai szervezete is támogatta.

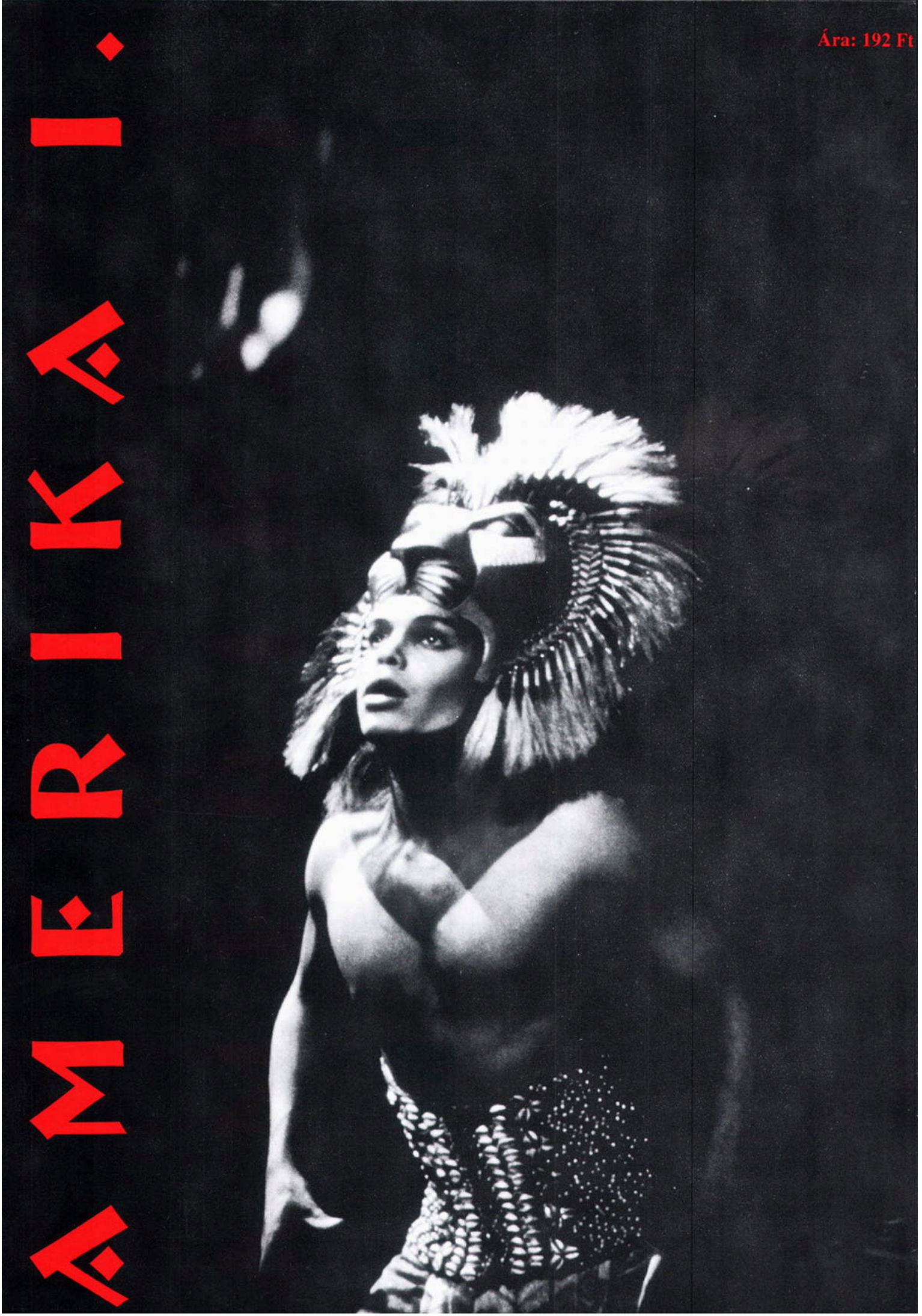
Miklós Gábor (1919-1998)... One of Hungary's greatest actors, the most memorable Hungarian Hamlet of all times passed away. To him we devote the first section of this issue: editor Tamás Koltai says farewell in a leading article, director József Ruszt, a close friend and intimate collaborator recalls a last meeting, in a compilation of reviews and suiting photos we try to evoke some milestones of an exceptional course of life and we close with an excerpt of a novel at press by the late actor who was also a most interesting and profound writer in his own right.

Another experience - a much more cheering one - deserves also special attention: Russia's Anatoly Vassiliev, one of the most important directors of our time, recently directed at the Szolnok theatre Alexander Ostrovski's *The Innocent Sinners,* creating one of the biggest events of the last season. A review by Dezső Kovács is followed by András Kozma's analysis of the symbology of the performance, László Bérczes talked to some actors - including Mari Törőcsik, an avowed favourite of Vassiliev - about the guest-director's method and the impact of the production on the audience, István L. Sándor examines in detail Törőcsik's acting, László Bérczes again reports on a visit to Vassiliev's own theatre in Moscow and Gabriella Schuller introduces a recent edition of the Russian director's writings.

In an extensive account dramaturge and translator László Upor who recently obtained a longer scholarship to New York offers a manysided panorama of various, architectural, artistic, literary, financial, organisational etc. aspects of the New York theatre life.

The playtext the reader finds enclosed is *Hatchet to the Head* by Attila Lőrinczy.

Koncz Zsuzsa: Gábor Miklós (1989)

AMERIKA

Ára: 192 Ft