SZÍNHÁZ

Hermann István: Lesz-e a káoszból kozmosz? • Szántó Judit: Az évad a külföldi darabok tükrében • Békés András: Késői hozzászólás egy aktuális vitához • Molnár Gál Péter: Színházi útijegyzetek II. • Köröspataki Kiss Sándor: Élmények hullámvölgyben

1970.
AUGUSZTUS

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

III. ÉVFOLYAM 8. SZÁM 1970. AUGUSZTUS

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest, VI., Nagymező utca 22-24.
Telefon: 124-230

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest, VII., Lenin körút 9-11,
A kiadásért felel: Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál
(Budapest, V., József nádor tér 1.),
a 61.238. számú egyéni csekkszámon
és a 61.066 számú közületi csekkszámon,
vagy átutalással az MNB 8-as egyszámlára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, 1/2 évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 23.797

70.1293 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A kéziratot nyomdába adtuk 1970. VI. 2.

A CÍMLAPON:
JELENET SZAKONYI KÁROLY ADÁSHIBA CÍMŰ KOMÉDIÁJÁNAK PESTI SZÍNHÁZI ELŐADÁSÁBÓL (BULLA ELMA, PÁGER ANTAL, KOZÁK LÁSZLÓ, HALÁSZ JUDIT ÉS ERNYEY BÉLA)

TARTALOM

Az évad dimenziói

HERMANN ISTVÁN
Lesz-e a káoszból kozmosz? (1)

SZÁNTÓ JUDIT
Az évad a külföldi darabok tükrében (7)

BŐGEL JÓZSEF
A vidéki színházi fesztiválokról (11)

magyar játékszín

PÁLYI ANDRÁS
Színpad vagy szószék? (11)

Szomszédok látogatóban

K.K.S.
Szlovák, tragédiák (17)

TIBOR RAKOVSKY
Madách humanista felhívása és mementója (19)

SZILÁGYI JÁNOS
Nagyváradi színház a debreceni fesztiválon (20)

Az idő mérlegén

LUX ALFRÉD
A dada útja a magyar színpadon (23)

ANTAL GÁBOR
Bródy Sándor és a magyar színházi élet (26)

BÁTKI BRATMANN MIHÁLY
A dada: Esztergályos Cecília (28)

Mozaikkockák az évadból

HEGEDŰS GÉZA
Udvarló a szennyeskosárban (29)

P.A.
Solti Bertalan három szerepe (30)

MAJOROS JÓZSEF
Hogyan játszik a család? (31)

RÓNA KATALIN
„A mögöttes világot szeretném a néző elé vinni" (33)

fórum és disputa

BÉKÉS ANDRÁS
Késői hozzászólás egy aktuális vitához (34)

arcok és maszkok

NYAKAS SZILÁRD
Sztankay a színpadon (35)

négyszemközt

GÁBOR ISTVÁN
Hol lakik Vonó Ignác? (38)

világszínház

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Élmények hullámvölgyben (41)

MOLNÁR GÁL PÉTER
Színházi útijegyzetek (II.) (43)

A magyar előadások képeit Iklády László készítette

HERMANN ISTVÁN

Lesz-e a káoszból kozmosz?

Keressük a korszerűséget

Vannak kaotikus állapotok, melyek valamiféle kibontakozás felé mutatnak. Azután vannak olyanok, melyek „csak úgy" kaotikusak, s melyekből nehezebb kibontakozni, mint látszólag megszilárdult fél vagy teljes tévutakból. Amit jelen pillanatban konstatálhatunk, az a magyar színházi élet kaotizmusa, s egye-lőre ne jelöljük meg, hogy van-e ebben a káoszban ígéret a kibontakozásra. Mi jellemzi a káoszt? Mindenekelőtt az, hogy mi vagyunk az utánjátszó színházi élet. Harmadhetesek vagy negyedhetesek vagyunk, mint *ahogy* vannak vagy voltak harmad- *vagy* negyedhetes mozik. Feltűnik egy tendencia Párizsban vagy Hamburgban, esetleg Moszkvában, s mi rendkívüli sietséggel, hat-hét év múlva mint újdonságot behozzuk. Valamikor egy Verdi-operának egy évre volt szüksége ahhoz, hogy Budapesten is megjelenjék. Alban Bergnek már több mint harminc évet kellett erre *várnia,* s nem is Alban Bergnek, hanem a magyar közönségnek. Persze ez csak kivételes eset. Többnyire nem várunk harminc évet, csak az előbb említett néhányat. Nos, ezt az állítást szeretném mindenekelőtt illusztrálni, mégpedig a dokumentum-drámával.

A dokumentumdráma

Kezdjük azzal, hogy a dokumentumdráma mint olyan nem újdonság, hiszen a Piscator-színház már a húszas években dokumentumdrámákat játszott. Igaz, *hogy* ez a dokumentumdráma montázs-dráma volt, ahol a dokumentum valóban közvetlen dokumentum voltában jelent meg a színen. Nem szabad elfeledkezni arról, hogy a hatvanas évek dokumentumdrámája egészen más, mint a húszas éveké volt. De ugyanúgy nem szabad elfeledkezni arról sem, hogy egyetlen egy évad, mégpedig német színházi évad produkált dokumentumdrámákat és különösen sikeres dokumentumdrámákat sorozatban: az 1963/64-es. Ekkor játszották Peter Weiss *Marat-Sadeját,* Hochhuth *A helytartóját,* valamint Kipphardt *Az Oppenheimer-ügyét.*

Azóta hat, illetve hét esztendő múlt el addig, amíg magyar dokumentumdráma is született. Maguknak az eredeti drámáknak nem kellett ennyit várni a magyar bemutatóra, de a fokmérő nem pusztán. a viszonylag gyors magyar be-mutató, hanem a magyar színpadi iroda-lomra gyakorolt termékenyítő hatás.

Nos, ez a termékenyítő hatás nagyon furcsán manifesztálódik a Thália Szín*ház A magyar kérdés* című előadásán. Ennek a dokumentumdrámának ugyanis olyan hibája van, amelynek következtében egyszerűen színpadképesnek sem nevezhető. Az eleje még izgalmas. Az 1956-ban lejátszódott nemzetközi diplomáciai események valóban. izgalmasak lehettek, és ennek következtében -.ha dramaturgiában gondolkozunk -- lehetnének egy dráma befejezései. De semmiképpen sem kezdődhet ezekkel a dráma, és nem végződhet rendkívül fáradt szárnycsapásokkal. A színpadon mind a dokumentum, mind a dráma haldoklik. Es csupán haldoklik. Egyetlen új gondolat, egyetlen új mozzanat nem merül fel a darab folyamán, illetve amikor felmerülne egy ENSZ-ügyintéző belső tragédiája, akkor pillanatok alatt továbbsiklik a darab, illetve a játék,, illetve a szavak. Mert nem darab, nem játék, hanem szavak áradata hangzik a színpadról, melyek önmagukban talán el is hangozhattak, de semmiféle drámai hatásuk nincs. A szavak mögött persze lehet dráma is. Mert miért ne lehetne drámai az amerikai magyar diplomata-kolónia élete, izgalmai és esetleg még határozatlanságai alapján is. Csakhogy ez a dráma is legfeljebb futólag és külsődlegesen merül fel. A keret érzékeltetése a színpad egész terét elfoglalja, megmarad tehát a kulissza, és elvész minden más. Ehhez a kulisszához hozzátartozhat az ENSZ mint kulissza, hozzátartozhat a magyar vendéglő mint kel-lék, továbbá hozzátartozhatnak felbérelt tanúk, akik azon izgulnak, hogy meg- szolgálják-e a hamis tanúzási díjat.. Viszont ami hiányzik, az egy másfajta izgalom, például a szerzőknek és a szín-háznak a művészi izgalma., valami új igazság felderítésének az izgalma stb.

Hogy mi az oka annak, *hogy az* el-késett dokumentumdráma ilyen benyomást kelt, azt részleteiben felesleges len-ne firtatni. Nyilván a késedelem is. De nemcsak az. És nem is elsősorban az. Egyszerűen az történt, hogy dokumentumdráma helyett kulisszadrámát kap- tunk. S a kettőt nem szabad összetéveszteni. A történelem tükre mögött lehetnek emberi tragédiák és lehetnek kulisszák. Az előbbiek alkalmasak drámai megformálásra, az utóbbiak nem. S ez a kulisszaszerűség részben onnan következik, hogy ennek a drámának nincs aktuális töltése. A küzdelem nem az ENSZ-ben játszódott le, hanem Buda-pesten és Balatonbogláron, Kecskeméten és Ózdon stb. Itt dőlt el. Ami kívül történt, az legfeljebb ennek a kisugárzása volt. Enélkül semmit sem lehet megérteni a diplomáciai küzdelemből, mely fontos kísérőjelenség, de csupán kísérő-jelenség. S ezért aránylik úgy a kulisszadráma a dokumentumdrámához, mint a „kísérő" a konyakhoz. S ez a lényeg. Ezen belül el lehet mondani, hogy az anyag mint diplomáciatörténeti anyag nagyon érdekes. Hogy akadnak valóban kulisszatitkokat fellebbentő dialógusok. De a jelleget ez sem változtatja meg. Sőt, sajátos módon, csak erősíti.

A dokumentumdráma csak az egyik kísérlet arra, hogy felkeressük a korszerűséget. A kifejezés nem véletlen. Mi nem keressük, hanem felkeressük. Mi látogatóban vagyunk nála. Nálunk nem öreg hölgyek, hanem javakorabeli szín-házi szakemberek vagy éppen fiatalemberek látogatják a korszerűséget, levizitelnek nála, és a vizitről megjelenő kommüniké esetleg egy színházi estében foglaltatik össze. A dokumentumdráma mellett ugyanilyen utánjátszó kísérlet az abszurd is, amely most már igen sokadik formában és igen sokadik sikertelenséggel jelenik meg a magyar színpadon.

Az *abszurd,* melyben nincs lehetőség

Az új abszurd Görgey Gábor *Noéja. Az* abszurd drámaírónak mindenekelőtt cl kell határoznia magát arra, hogy abszurd drámát ír. Ez annyit jelent, hogy vállal-ja: költői erővel áthidalja a színpad abszurditásából adódó összes nehézséget. Vagyis valami költőit csillant meg, ami nemcsak feledteti, hanem felerősíti a színpad antidramatikus anyagát. Az alakok, szándékoltan körvonattalanok, hogy azután a színész a maga módján szellemileg és érzelmileg körvonalazza őket. A cselekmény szándékoltan értelmetlen, hogy a színpad értelmezze, és megteremtse az értelmetlen lét értelmes kritikáját. Görgey azonban mindezt nem vállalja, és ezért Noé történetét eleveníti fel - azzal a csekélyke különbséggel, hogy Noé nem a bibliai időkben él, hanem ma. Így közelebb áll az Új Zrínyiászhoz, mint Becketthez, másfelől vi-

szont közelebb áll Ionescóhoz, mint Mikszáthhoz. Ez egyszerűen azt jelenti, hogy megpróbál egy parodisztikus allegóriát írni. A parodisztikus allegóriának mindig konkrétnek kell lennie. A fikció az egyetlen, ami nem konkrét, és minden más szinte kínosan naturalisztikus, mert egyébként semmi hatása nincs. Nos, itt kapcsolódik be az abszurd Görgeynél. Az ő ötlete egy parodisztikus allegória, melyet az abszurdra jellemző pontatlansággal dob rá a színpadra. Más kérdés, hogy az abszurd pontatlansága - mint ezt az előbb láttuk - nagyon is kiszámított és szándékolt pontatlanság. Itt viszont ez nem lehetséges, s ezért csupán szándéktalan pontatlanságok sorozatát, antidramatikus mozzanatok akkumulációját kapjuk a színpadon.

Mindjárt szeretném ezt példázni. Görgey Noéja abban hasonlít a bibliaihoz, hogy az isten értesíti őt a vízözön eljöveteléről. Ha most valaki hisz istenben, mint akár a bibliai Noé, akár a biblia szerzője - mondjuk Mózes -, akkor ennek van értelme. Ha valaki nem hisz benne, ennek is van értelme. De annak, hogy valaki nem hisz istenben, de speciel a sugallatban hisz, már nincs értelme, s eddig a dráma abszurd lenne. Igen ám, csakhogy ha valaki hisz a sugallatban - Görgey gondolata szerint nyilván azért, mert abban az istenben, aki mást tüntet ki figyelmével, az emberek nem hisznek, de abban, aki éppen engem tüntet ki a figyelmével, szükség-szerűen hinnem kell -, akkor makacsul hinnie kellene. Görgey Noéja azonban nem igazán makacs, nem igazán meg-szállott, hanem elárulja a titkot, amit a sugallat szerint nem volna szabad elárulnia.

S ezzel ismét új szféra teremtődik, amely már korántsem abszurd, hanem sokkal inkább kommersz. Mert a kérdés így vetődik fel: micsoda önző ember az, aki csak önmagának épít bárkát, és miért nem mindjárt másoknak is? Sőt, akkor mindenkit biztatni kellene bárkaépítésre. Noé fia ezt az álláspontot képviseli, példázva azt a nagy filozófiai bölcsességet, mely szerint mindenkinek az emberiség javáért kell küzdenie, és aki ezt az ügyet cserbenhagyja, bizonyos vonatkozásban nem is ember. Így az abszurd egyáltalán nem abszurd, hanem mélyen kommersz, sőt, vizenyősen humanizáló, majdnem humanizálgató. A gondolat közhely-jellegét itt is bevonja a masinéria, a bárkával meg a nővérrel, aki a színpadon félsztriptízt is rendez, mint ahogy manapság színpadjainkon ez nemegyszer szokás. Most már tévedés ne essék, sem a fél, sem az egész sztriptíz ellen semmi-féle kifogásom nincs, sem erkölcsi, sem ideológiai, sem dramaturgiai szempontból. Amennyiben a sztriptíz nem helyettesíti a drámát, hanem hozzájárul a drámai feszültséghez. De amikor az ilyen vetkőzési jelenetek csak arra valók, hogy valamilyen feszültség egyáltalán legyen, hogy a nem várt bárprodukció helyettesítse a színpadtól elvárható izgalmat, akkor a sztriptíz nem áldásos. S ha ehhez még hozzászámítom azt is, hogy az egész játék bővelkedik az ízléstelenségekben - mert darab híján, szégyenérzet híján vagy szeméremérzet híján (s a szemérem-érzet itt sem szexuális értelemben szerepel) egy pillanatra felmerül a testvér-szerelem motívuma, hogy az egészet egy szodomikus motívum zárja le, mikor is Noé lánya férjhez megy a vízilóhoz -, akkor inkább viszolygok a színházban, mintsem élményt kapok.

Az abszurd nem vállalása, illetve a közhely vállalása ebben a „kifinomított" formában *egy-egy* pillanatra rafináltnak tűnhet. De amikor a közhelyek halmozódnak, akkor a rafinéria látszata is eltűnik. Noé hibája az, hogy nem mások számára épít bárkát, hogy titokban eszik, és hogy általában nyárspolgár. Ez nagyon nagy hiba, de hát egy nyárspolgár esetében ez azért elég természetes hiba.

Viszont szerepel a darabban két valóban kollektív ember is, akik ácssegédek, és akik közben is, de különösen a darab végén jelképezik a munkásosztályt

valamint az összes dekorációs feliratot. A kettőt együtt sikerült szimbolizálni - lehet, hogy ez okból vannak ketten. Egy erre kevés lett volna, és ők hihetetlen vonzást gyakorolnak Sanyira, a Noéházaspár egyetlen fiára. Ezt annál könnyebben megtehetik, mert a fiú kénytelen volt kiábrándulni nővéréből, aki az előbbiekben vonzotta, és időköz-ben vízilónévá változott, miután a bártulajdonostól, akivel elszökött, megszabadult. Egyébként a vízözönnek egyet-len ismert áldozata a bártulajdonos, mert mindenki más megmenekül, legyen állat vagy ember. A kíméletes vízözön kíméletlen színházi estébe csapott át, és ez nemcsak a darab intonációját jellemzi, hanem azt is, hogy ha nem tudunk abszurdul, akkor jobban tesszük, ha nem beszélünk abszurdul, mert ebből színpadi mondanivaló nem jöhet létre. Ezért a színészek szaladgálnak, kiabálnak, és a színpad mégiscsak kong.

Az abszurd-kísérlet növelte a káoszt, és már valamiféle nyugalomra vágytunk. Így következtek el nyugalmasabb bemutatók, részben kipróbált darabokkal, részben pedig kipróbált szerzőkkel, mint például Gyárfás Miklós.

Játékosság és gondolat

Gyárfás rutinja már eleve megnyugtatóan, de egyúttal kétséget ébresztően is hat arra a közönségre, amely belép a Pesti Színházba, hogy megtekintse a *Játszik a család* című darabot. S ehhez az érzéshez még hozzájárul az, hogy a főhős tudós, mégpedig kitűnő tudós. Mégsem úgynevezett értelmiségi dara-bot látunk. Az utóbbi időkben léteznek olyan témák, melyeknek százezernyi változata született meg már régebben is, s most felmelegítve, új körítéssel kerül-nek színpadra vagy filmvászonra. Ezek közé tartozik az értelmiségi átlagpanasz a klikkekről, a nagyképűségről és a fiatalok beilleszkedésének nehézségéről. Gyárfás *Játszik a családja* azonban nem ezt a szokványproblémát állítja középpontba. A szokványgondolatok és fordulatok *vetülete* jelenik meg a színpadon, és Gyárfás ezzel kísérli meg elkerülni a közhelyeket. S nem kell különösen fáradoznia sem azon, hogy furcsa helyzeteket teremtsen, mert dramaturgiailag valóban sokszor nehéz sokatmondó és érdekes szituációk megteremtése akkor, mikor életfolyamatról van szó. Gyárfás az életfolyamatot átteszi játékba, tehát ismét csak vetületbe, és így nagyon könnyen teremthet furcsa helyzeteket. A család játszik, mégpedig a családfő születésnapján, mégpedig minden évben. Tavaly indiántörténetet, idén bűnügyi játékot. És a játék állandóan összekeveredik a valósággal. Ez az összekeveredés két esetben könnyű és problémátlan: a család gyermeke, Feri és pajtása, a szomszéd villa Klárija esetében - hiszen ők gyerekek, és egész életük tele van játékossággal -, valamint az anyós esetében. Ez utóbbi úgyis mitikus és ótestamentumi módon gyűlöli a vejét, tehát nagyon könnyen beletalálja magát a bűnügyi játékba, ahol a vej a bűnös. Sokkal nehezebb a helyzete a családfőnek, a feleségének és annak a fiatalembernek, aki a tudós családfőhöz mint mesterhez fordul egy tanulmánnyal. A játék azonban mindenen átemeli az embereket, elkezdenek a színpadon mozogni, és a játékból valóság lesz, a valóságból pedig játék, és mindkettőből jó ideig szokvány. A feleség ugyanis fiatal, és a mestert

csodáló tanítvány is fiatal, tehát evidens, hogy vagy vonzalom jön létre közöttük, vagy legalábbis mindenkiben fölébred a gyanú, hogy ilyesmi megszületik. Ezzel a tudós sajátos helyzetben találja magát, de ez a sajátos helyzet nagyon is emlékeztet a szerelmi háromszögre, melytől persze Gyárfást ezúttal megóvja az íz-lése. Igaz, hogy így nem jön létre szerelmi háromszög, legfeljebb annak a körvonalai alakulnak ki. S így minden csupán körvonalakban marad.

Kapunk tehát egy olyan játékot, mely majdnem bulvárdramatikus vetülete a mai sémáknak. A „majdnem" előny is, *hátrány* is. A vetületjelleg előny is, hátrány is, s az eredmény egy majdnem szórakoztató három óra a Pesti Színházban. Itt viszont a majdnem *csak hát*rány. Mégpedig azért, mert az elmosott színpadtechnika, az átszűrt jólmegcsináltság mögött lenne egy gondolat, amely valóban komoly mondanivalót hordoz, és talán éppen ezért vígjátéki és szatirikus. Nos, a játék és a technika alig-alig engedi kibontakozni ezt. Engedtessék meg, hogy ne döntsem el e helyütt, vajon igaza volt-e Bozóky István rendezőnek abban, hogy ezt a fontos, de dramaturgiailag egyáltalán nem kidolgozott gondolatot háttérbe szorította, s ennek helyén inkább a bulvárt, illetve a majdnem bulvárt játszatta el. De mindenesetre a dolog így történt, és nagyon erősen utána kell gondolni annak, hogy a játék mélyén ott rejlik a mondanivaló. S nem is akármilyen.

Napjainknak egyik legfontosabb és legáltalánosabb értelmiségi tendenciáját tűzi tollhegyre Gyárfás. Az emberek nemegyszer ki akarják agyalni - még-pedig saját képükre és hasonlatosságukra - az embert. Nem ezt vagy azt az embert, hanem az embert általában. A főhős - mint agykutató - azt szeretné, ha az emberek olyan finom intellektusok lennének, akik megtanulják a modern viselkedés eszmekörét, de elfeledkeznek e beletanulás közben a körülöttük levő élet konkrét rezdüléseiről. S valóban igaz az, hogy a színpadra bependerülő fiatalember jó ideig tetszik a tu*dós* feleségének, hiszen lelkes, hiszen mentes a sematikus „behaviour" fordulatoktól és a hivatalos formuláktól. Igen ám, csakhogy kiderül: ő is azt az új embertípust szeretné elősegíteni, ki-agyalni, művileg megszerkeszteni, melyet a mester. S mikor a mester és tanítványa a játék és féltékenység után kart karba öltve távoznak, hogy a teljesen racionális és épp ezért teljesen érzelemmentes embert mint ideáltípust laboratóriumilag létrehozzák, az asszony ügy búcsúzik, hogy kérdez: ilyen embereket akartok ti teremteni? Ez a kérdés lenne a darab lényege, hogyha az eszközök, melyekkel ehhez a kérdéshez eljut, elő-készítenék a kérdőjelet. De ez a darabból valahogy nagyon nehezen világlik ki, a játékból pedig csak úgy lehet kihámozni, hogyha *a néző* félig-meddig már előzőleg tudatosította magában ezt a kérdést. Különben elvész a hajcihőben. Pedig *ez* az *a* vékonyka szál, amelyből korszerű színpadot lehetne kifejleszteni. Hiszen a korszerű színpad titka nem a játék, hanem a gondolat. S ha most divatosak is a show-k valódi színpadi elő-adások helyett, azért az igazi színpad mindig gondolati volt és marad. Ez a gondolat pedig nemcsak gondolat, ha-*nem aktuális is.* De el kell dönteni, hogy vajon van-e ennek a gondillatnak akkora vivőereje, hogy egy egés^z{ színházi estét betöltsön, és egy egész dráma szereplőit foglalkoztassa. Szerintem van. Ebben nem bízott Gyárfás, és csak másodlagosan bukkantotta fel azt, ami elsődleges probléma: leszámolás az ideáltípusokkal.

Kamaszdivat

Az eddig említett darabokban mégis feltűnik valami sajátosan közös. Görgey Noéjában ugyan ott vannak a kollektív érzelmű ácsok, de igazi hatást csupán Noé kamaszfiára gyakorolnak. Gyárfásnál is a legrokonszenvesebb szereplők a kamaszok. A kamaszok tiszták, a kamaszok álmodozók, a kamaszok fogékonyak a humanizmus iránt, a szocializmus iránt stb. Elfoglalják és betöltik az úgynevezett pozitív hős szerepét. Ezen belül a legjobb megoldás Karinthyé, aki a *Gellérthegyi álmok* című kétszemélyes darabban az ostrom kor-szakát idézi fel. Egy fiú és egy lány kerül össze az elhagyatott villában. A fiú menekül a katonaság elől, a lány az üldözés elől, s mind a kettő továbbéli egy-két évvel azelőtti kamaszkorát: a negyvenes évek entellektüel kamaszainak szokásos játékait játsszák végig.

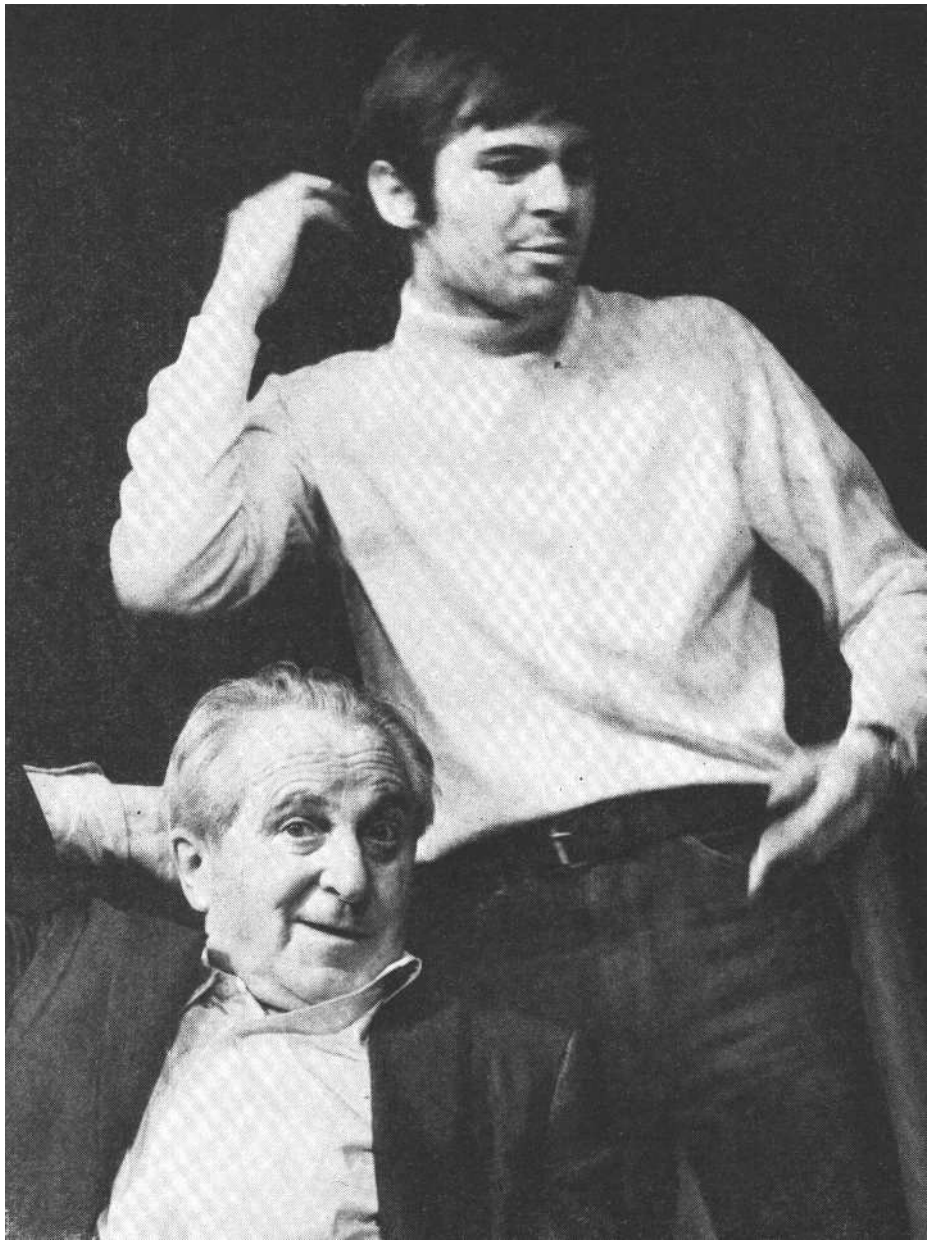
De nem ezek a játékok teszik kamaszjellegűvé Karinthy figuráit. Főként az, hogy viszonylag érett fejjel gondolkoznak, de minden bizonytalan körülöttük. Bizonytalan a helyzetük, bizonytalan az is, hogy mit árulhatnak el saját múltjukból, bizonytalan a közvetlen és a távolabbi jövőjük is. Ez a lebegés, a talaj határozatlansága csempész a kamaszjátékba egyrészt valóságot, másrészt költészetet. Más időszakokban a kamaszok megpróbálnak legalábbis fölkészülni arra, hogy megleljék a helyüket a világban. A Karinthy teremtette szituációban ez lehetetlen, hiszen maga a világ is romokban hever, és ami még nem romos, az romos lesz a darab folyamán. Viszont annál inkább szükségszerű, hogy a kamasz önmagára számítson. Hogy megálmodja a jövőjét. És az álmok különös, de egyúttal elvont játékot teremtenek. Megálmodják az egyik piIlanatban a személyes jövőt - a lány például balettprimadonnának álmodja meg ma-gát -, s azután megálmodják a társadalmat. Eljátszanak a közös jövő gondolatával és a, külön jövőével is. Mindent eljátszhatnák. Mert minden lehetséges. A lehetőség körét azonban leszűkíti az, hogy Karinthy - legalábbis társadalmi értelemben - tud valamit a jövőről. S ezért sokkal konkrétebb ez a jövő, mint-sem ez lélektanilag indokolt lehetne. Ezért lesz viszont a játék olyan kamaszosan ironikus, ahogyan egy negyven év fölötti kamasz nem előre, hanem vissza-felé gondolkozhat, és visszafelé játszhat emberekkel, sorsokkal és lélekrajzokkal. Ez a visszajátszó jelleg - a lehetőségek megálmodása, melyek részben beteljesültek, részben nem - teszi a darabot nagyon is problematikussá. Költészete novellisztikus költészet, dramaturgiája önmagába visszatérő görbe képét mutatja, a szituációk nem a cselekményből fejlődnek, hanem az asszociációkból, melyek lélektanilag néha indokoltabbak, néha kevésbé, legtöbbször azonban csupán *az* elvont alapszituáció indokolja őket. A játéknak tág tere van tehát, még akkor is, hogyha helyrajzilag nagyon is szűk. De csupán belső játék lehet, mert csak az álom nyithat ablakot a különben besötétített szobából.

Ahogy a *Gellérthegyi álmok* radikálisan állítja középpontba az álmodozást, és álmodozásnak is nevezi, tartja azt, úgy Szakonyi Károly *Adáshiba* című darabja sokkal kevésbé radikális. Itt is a kamasz a hős, akit elragadnak a szép eszmék, és aki nem szereti a kispolgári családot. Az irodalom második vonala Gerhart Hauptmann óta abból él (Hauptmann maga ezt még az első vonalban csinálta), hogy alaposan odamond a kispolgárságnak. Ez az oda-mondogatás egyre inkább a második vonal mögé, a harmad- és negyedvonalba csúszott át, de ma is él. Semmi kifogá-

som ellene, hogy a kispolgárság kritikája éljen az irodalomban. De ehhez újat kell mondani. Szakonyinál semmi újat gondolatilag nem tudunk meg. Mert adva van egy papa, aki nézi a televíziót, és azt sem tudja, hogy a fia tizennyolc vagy tizenkilenc éves, s a darab folyamán nagyon sokszor meg akarja kínálni cigarettával, hogy valami tartalmas emlékkel örvendeztesse meg az ifjú embert. Van egy mama, aki főz és Rudolf Valentinóról álmodozik, amiből is tudjuk, hogy fiatalkora a húszas évekre esett, és azóta szellemi fejlődése megállt. Továbbá van egy nagyfiú, aki meg is nősült, és feleségével együtt gyűjti a pénzt nyaralóra, kocsira és divatos ruhákra, ezen kívül pedig csak a krimi érdekli. Ezzel fölvonultak a kispolgárok. Még azt is megtudjuk róluk, nem veszik észre, *ha az* albérlőjük Jézus Krisztus, és a vízből bort varázsol, valamint egyéb csodákat követ el. Ennél mélyebbre a kritika nem ás, és ezért kár lett volna egy érdekes színházi estét produkálni.

Még kevésbé érdekes az, hogy a család felnőtt lánya, aki elvált asszony, és megundorodott férjétől, állásától, de a férfiaktól úgy látszik nem, hajlandó lenne Krisztus mellett Mária Magdolnát az eredetinél sikeresebben eljátszani. Vandának hívják. Vele az a nagy baj, hogy nem tudja, mit akar, legfeljebb azt, hogy nem akar egyedül lenni, és nem szereti a családot. Jézus Krisztus pedig bármelyik evangéliumban érdekesebb és modernebb, mint ezen a színpadon. Nem azért, mert az evangéliumokban több csodát tesz, hanem azért, mert azokban valamennyire gondolkodó embernek tűnik, míg Szakonyinál inkább idiótának, akiről el tudjuk képzelni a papa gyanú-ját, hogy az őt meglátogató tizenkét férfi nem is apostoli lelkesedésből jár az albérlő Krisztushoz.

Mégis érdekes volt ez a színházi este. S ezt nem a gondolat újdonságának köszönhette a közönség, hiszen az előadás is „ráment" arra, hogy mindenki felismerhesse saját nagynénjét. A tantikákkal kapcsolatos katarzis pedig nem olyan nagyon mély és inkább bulvárszagú, mintsem művészeti vagy esztétikai színvonalú. Valami azonban még-is történt, s részben az előadással, részben pedig Szakonyival. Szakonyi megtanulta a technikát, és be is vezetett egy olyan technikai újítást, amely ugyan világméretekben nem újság, de az adott esetben mégis érdekes játékra ad alkalmat. Állandóan több szereplő van a szí



SZAKONYI KÁROLY: ADÁSHIBA (PESTI SZÍNHÁZ). PÁGER ANTAL (BÓDOG) ÉS KISS **ISTVÁN** (IMRUS)

nen, mint amennyi bejön. S ez nem azért van, mert kevesebben mennek ki, hanem azért, mert mint a darab címe, *az Adáshiba is* utal rá, a színen van egy tévékészülék is. A technikai apparátus bevezetése az emberek közé nagyon mulatságos lehetőségekkel jár. Egyrészt a műsornak nincs lélekrajza. A műsor egyszerűen van. Minden lélekrajz nélkül, ahogyan a falon vannak a giccses képek, száguldó és nyugalmas lovakról, és ahogyan ott vannak az összes kellékek is. De a kellékek nem mozognak, ez az egy kellék viszont mozog. Mozog, mégpedig a drámaíró önkénye szerint. Itt semmit nem kell indokolni és magyarázni. Akkor jön be a híradó, amikor kell, akkor szakad meg az adás, amikor hirtelen azt akarja, hogy az emberek egymással foglalkozzanak, és megindul a krimi, mikor erre van szükség.

Így válik a tévé szimbólummá. Annak a szimbólumává, hogy az emberek semmivel sem törődnek, még önmagukkal sem, ha ott van a tévé. Vagyis a készen kapott sztereotip szórakozás elfordítja a figyelmet a családról. Persze csak azért tudja elfordítani, mert család, szeretet, összetartozás stb. nyárspolgáréknál fikció, és a realitás a tévé. Ez már az is-mert gondolat újabb és ötletesebb földolgozása, és olyan technikai alap, melyre a jól megcsinált színház építhet. S Várkonyi színpada nagyon jól megcsinált. A szereplők remekelnek, élvezik a darabot - s talán nekik is van tantijuk...

Korszerű színház közelébe jutottunk tehát? A technicizmus értelmében feltétlenül. A technika bekapcsolása értelmében szintén. A gondolat megpörgetése is korszerű. Ami nem az, az maga a gondolat. Az utak különbözőek lehetnek, s nincs kizárva, hogy ezen az úton is el lehet jutni a valóban modern színházhoz. De félő, hogy olyan felelősségtudattal induló drámaírónál, mint Szakonyi, ez a dramaturgia inkább enged-

SZAKONYI KÁROLY: ADÁSHIBA (PESTI SZÍNHÁZ). HALÁSZ JUDIT (SACI) ÉS ERNYEI BÉLA (DÖNCI)

rnény a magyar színpad hagyományos technicizmusának. A választ csak a jövő adhatja meg. S csak a jövő, nem pedig Szakonyi kamasza, aki előbb Krisztushivő (mármint az albérlő Krisztusé), azután pedig a családi bőrönddel távozik, de hogy hová és miért (már azon kívül, hogy a családdal nem akar élni), senki sem tudja. Mindig becsültem azt a fiatal költőt, aki egyszer sugárzó örömmel jelentette ki: „Ma van életem legboldogabb napja, mert egyszerre szabadultam meg a feleségemtől, a szeretőmtől és az állásomtól." Csakhogy ennek a megszabadulásnak volt valami értelme, mert az illető akart valamit. Tudniillik írni. Volt valami programja. Szakonyi kamaszának semmiféle programja nincs, mint ahogy Vandának sincs, s mint ahogy a többi szereplőnek sincs - legalábbis értelmes programja -, még az a szerencse hogy a tévének van, noha a tévéprogram értelmessége is vitatható.

*A **kellékuralom** kiteljesedése*

Egyre inkább előtérbe nyomulnak színházainkban a kellékek. A külső ötlet, például a játék, mégpedig kiagyalt játék elnyomja az alakok belső fejlődési lehetőségét, főszereplővé válik a televízió, s a dokumentumszöveg háttérbe szorítja a lélekrajzot. Míg az évad első felében néhány érdekes kísérletet láttunk az ellenkező tendenciával, addig a második fele a kellékuralom képét mutatja. S talán legélesebben egy olyan előadásban tűnik ez fel, ahol meg lett volna a lehetőség a dialógusok uralmára. Először is az anekdotikus ötlet nyitotta meg ezt a lehetőséget Szabó György *Napóleon és Napóleon* című darabjának vígszínházi előadásán. Valaki meg akarja szöktetni Napóleont, és ezért hasonmását csempészi be helyette Szent Ilona szigetére. Klasszikus vígjátéki, de legalábbis drámai szituációt teremtő anekdota. Bár nincs történelmi hitele, ez azonban nem baj, mert a színpadnak ezzel nem kell feltétlenül ,rendelkeznie. A további lehetőség abból nyílik, hogy a szerzőnek vannak - ha részlegesen is - színpadi elképzelései, melyekben gondolattöredékek öltenek színpadi alakot. Ilyen például Szabó hatalommal kapcsolatos problematikája, mely ágy jelenik meg, hogy Napóleon közvetlen kíséretét az angol tiszt oktatásban részesíti. Mégpedig a darab elején úgy, hogy Napóleon tehetségtelen volt, és nem szabad császárnak nevezni, a darab végén pedig *úgy,* hogy tehetséges volt és császárnak kell nevezni. Színpadi játéklehetőség és gondolat ezekben a mozzanatokban egy-másra talál, és ezek ígéretesek is.

De még a továbbiakban is találni lehet olyan gondolatmorzsákat, melyeknek megvolna a színpadi lehetőségük. Például az angolok még félnek Napóleontól, de! a legokosabb francia már nagyon jól tudja, hogy Napóleonban, aki összetört, szenilissé vált, beteg is stb., többé nincs semmiféle politikai lehetőség. Az egyetlen, aki töretlenül hisz Napóleonban egy magyar gróf, aki angol lady szerkrtőjével nemcsak elhajózik Szent Ilona szigetére, hanem Kempelen Farkas sakkautomatáját is elhozza - benne az ál-Napóleonnal. Ha valaha álmodozást végletesen fejeztek ki, akkor itt Szabónak lehetősége lett volna ezt a Kabay grófban testet öltő álmodozást végletesen kifejezni. Csakhogy ez sem sikerült. Mindezek helyett a színpadon uralkodnak *az* uniformisok, *az* uniformizált mozgások, valamint Kempelen Farkas gépezetének mása. Marton László rendezőnek nem is nagyon lehetett más választása, mert a cselekmény-sémán kívül nem állt rendelkezésére igazi dialógus. Az őrparancsnok nagyon üres őrparancsnok, a Lady még annál az angol lady-képnél is ostobább, amelyet a magyar bulvár Wilde-ot és Shaw-t összekeverve kialakított az angol ladykről, és Napóleon környezete legfeljebb a gondolkodás katonás parlagiságában tér el a teljesen unalmas katonaképtől. Egy-szóval nem lehetett sokat tenni, legfeljebb a Kempelen-féle gépet és annak turbános alakját lehetett kopfként behozni - időnként.

A Kempelen-féle gép egyébként nagyon kellemetlen valóságjelenség is és színpadi jelenség is. Ha az ember azt hiszi, hogy egy gép legyőzte őt sakkozásban - ez még elfogadható. Ha kiderül, hogy a gépben egy ember ül, aki jobban sakkozik mint ő - már nehezebb a helyzet, de még mindig elfogadható. De

SZAKONYI KÁROLY: ADÁSHIBA (PESTI SZÍNHÁZ). TAHI TÓTH LÁSZLÓ (EMBERFI), BULLA ELMA (BÓDOGNÉ) ÉS BÉRES ILONA (VANDA)

hogy sakkmestereket és hadvezéreket egy törpe győzzön le - ez nagyon kellemet-len. S az embernek az az érzése, hogy ezen a színpadon van egy sor kellék, van egy gépezet, amellyel el akarnak kápráztatni, de mivel színpadról van szó, azért mégis kellemetlen, hogy csak kellékek beszélnek és szaladgálnak rajta, s akárcsak a sakkozógép mögött, keresni kezdjük az embert. De nem találjuk. Még egy fia törpét sem találunk, és innen ered az a viszolygó érzés, mely végigkíséri az előadást. Legalább egy törpe lenne mögötte! Nincs, csak szín-padtechnikai masinéria és csak dráma-írói technicizmus, de az is töredékekben. Illetve van néhány ki nem érlelt gondolattöredék, mely jobb sorsra, helyesebben végiggondolásra és drámai megformálásra érdemes. S ez még bosszantóbb, mert az ember úgy érzi, hogy Szabó - ha egyszer végig merne menni azon, ami ötlete van, ha elgondolása is lenne az ötletek alapján -, akkor teremthetne színpadot. Így viszont ez sajnos nem sikerült.

S ezzel már a káosz is teljes. A második félév megpróbálkozott dokumentummal és vígjátékkal. Jelmezes darab-bal és mai drámával. Abszurddal és kommersszel - tehát majdnem mindennel, ami az utolsó tíz évben világszerte sikert aratott. Amivel nem próbálkozott meg, az az, hogy ne a műfajokból induljon ki, ne azon az alapon kezdjen új színpadot teremteni, hogy most egy ilyen típust akarunk eljátszani (mármint drámatípust), hanem hogy eljátsszon valamit, amit azután bele lehet majd sorolni - ha éppen akarják - valamely drámatípusba. De még itt is, még a dramaturgiai elgondolásban is a külső uralkodik a belső fölött. S ennek azután nagyon hosszú sora van, mert a díszlet uralkodik a kellékek felett, a kellékek a dialógusok felett, a poénok az emberek felett és a színészi modorosság a közönség felett. Nem mindenütt, de sokszor ez az eredmény, sokszor bontható így le a kellékuralom, a külső uralma, és a vesztes a színház. S természetesen a közönség.

Anekdotaként jár színházi körökben, hogy Brookék pesti vendégszereplése után sokan azt hitték: a modernség lényege a bőrruha. Azóta a bőrruha a szín-padról a nézőtérre is átkerült, de ettől semmi sem lett korszerűbb. Azóta a bőr-ruhát fölváltotta a színpadon a félsztriptíz, de ez sem változtatott. Szerintem ott kellene kezdeni a dolgot, hogy meg kellene változtatni a kellékszemléletet. Nem helyes dolog a színpadi hatás felől elindulni. Igaz, hogy ez világjelenség. Arthur Miller egyik nyilatkozatában például ezt írja: „Az európai helyzetet nem tudom megítélni. Itt Amerikában viszont s különösen New Yorkban mintegy tíz éve az inkább improvizációra, mintsem írott szövegre alapított show-k a divatosak. Minthogy sokkal több a színész, mint a leírt szerep, a gyakorlat a szükségből erényt teremtett. A színdarab-írók a színészeknek gyakran félkész kéz-iratokat vagy jelenetdarabokat adnak, melyeket a színészek improvizációval teljesítenek ki. De hozzáfűzöm, hogy ez alatt az idő alatt egyáltalán nem volt szó valami új művészi formáról, és bizonyára senkinek sem jutott eszébe, hogy az improvizációt magasabbra értékelje, mint a kész szöveget." Nálunk viszont ez sokaknak eszébe jut ma is, és ez az egyik oka a félkész darabokkal való kísérletezésnek, illetve néha majdnem kész darabok „kikészítésének".

S itt térek vissza a cikk elején írottakra. A külső imádata a belsővel szemben, amit a kellékuralom címszóval foglaltam össze, abban is megnyilatkozik, hogy utánjátszók vagyunk. Utánjátszók, mégpedig abban az értelemben, hogy olyan eredeti magyar műveket keresünk, amelyek hasonlítanak a néhány éves külföldi alkotásokra. A valóságban ez a hasonlatosság nincs meg, hiszen követni a művészetben lehet, de utánozni nem. Hogy azután az utánzás és a majmolás közül még mindig az utánzás a jobb, és néha büszkeséggel tölt el bennünket, ha csak utánzunk, ez nem változtat azon, hogy sohasem követünk. Mert a követés eredetiséget feltételez. S egész színházi szemléletünkből az eredetiség hiányzik. Az olyan viszonylagos kivételek, mint az év első felének né-hány darabja (Csurka, Boldizsár Miklós, Fejes stb.), az olyan produkciók, mint az Iglódi-féle Bulgakov-produkció mutatják, hogy létezik törekvés az eredetiség-re. Illetve helytelen itt ez a szó: törekvés. Mert az eredetiség vagy van, vagy nincs. S egy színházi élet vagy erre épül, ezt támogatja, vagy pedig az után-játszást. Nálunk pillanatnyilag belső küzdelem folyik. Egyelőre az eredetiség és az utánjátszás meccse rosszul áll, legalábbis az eredetiség, az originalitás szempontjából. S igaza van Günther Grassnak, mikor ezt mondja: „A szín-ház nem újulhat meg bátor bútortervek *vagy* kiállításra érett színházi architek-túra révén, s még olyan rendezők segítségével sem, akik Narcissusként viselkednek ... hanem csak olyan drámák révén, melyek szembenállnak a divatos tendenciákkal, és még mielőtt új kritikusokat találnának, új, érdeklődő publikumot vonzanak." De ez nem megy másként, mint úgy, hogy ha a színházi élet a valóságos nemzeti létből kinövő originális problémákat és az ezeket ki-fejező formákat állítja az érdeklődés centrumába, és lemond mindennemű „bejáratott" masinériáról.

SZÁNTÓ JUDIT

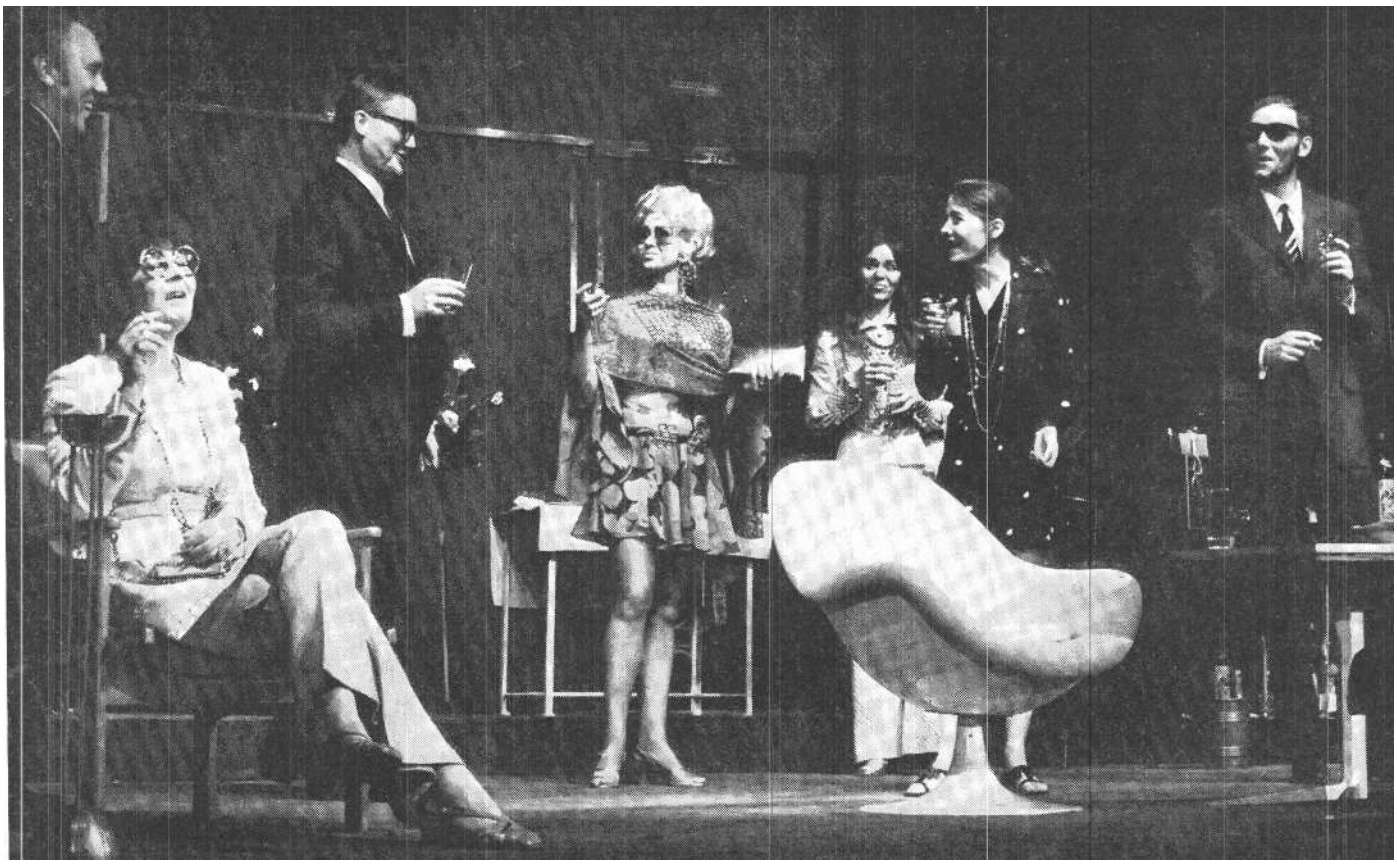
Az évad a külföldi darabok tükrében

írjon bár a legelfogultabb, legkevésbé jóhiszemű nyugati utazó is magyarországi élményeiről, a színházi műsor gazdag választékát mind a legnagyobb elismeréssel nyugtázza. Ha aztán kölcsönös szerencsével a vonzó plakátokról jó előadást is sikerül választania, a színházi élményről is elragadtatással számol be; de - a repertoár érdekességének elismerése mellett - nemritkán olvashatunk csalódott, az előadások konvencionális voltát, korszerűtlenségét bíráló véleményeket is. Mindez csak megerősít egy közhelyet, amely azonban különlegesen megnehezíti e cikk feladatát: *a műsorpolitika soha nem elemezhető önmagában, értékét nem a statisztikai összesítés méri, hanem a megvalósítás színvonala, dráma és színház találkozásának indokoltsága és sikere.*

Ha ez nem így volna, feladatunk sokkal hálásabb, sokkal könnyebb lenne. Hiszen a statisztikai összesítés, mint különösen 1956 óta minden évad végén, ismét sokszínű, jól összehangolt képet mutat, amely felsorakoztatja az egyetemes drámairodalom múltjának és jelenének legtöbb reprezentatív irányzatát, számos kiemelkedő egyéniségét. Ismét gazdag a klasszikusok skálája. Egy vagy több drámával szerepel Szophoklész, Arisztophanész, Shakespeare, Schiller, Gogol, Osztrovszkij, Csehov, Shaw, Ibsen, a modernebb klasszikusok közül O'Neill és Brecht. Változatos a nyugati dráma kínálata is. Találkozhattunk olyan félklasszikusokkal, mint Giraudoux, Wilder vagy - egy dramatizálás révén - Werfel, a ma szentesített nagyságai közül színre került Miller, Williams, Dürrenmatt, Frisch, a fiatalabb nemzedék élgárdáját Albee, Weiss, Stoppard, Bolt reprezentálta, és népszerűségüknek megfelelő arányban szerepeltek a bulvár és a krimi képviselői is, Achard-tól és Shaffertől Jean Kerrig, Frederick Knottig és Agatha Christie-ig. Már rövidebb és sokkal kevesebb kezdeményező kedvről tanúskodik a szocialista országok drámatermésének bemutatólistája: a névsor itt A. Tolsztoj, Bulgakov, Arbuzov, Rahmanov, Rozov, Svarc, Zorin, Arkanov-Gorin, Danek, Radoev és Choinski. Valamennyi műsorkategóriában számos hazai ősbemutatóval, nemegyszer szerzőavatással is találkozhatunk; Fry, Luke, Stoppard, Bolt, Ustinov, Choinski, Radoev nevet például idén ismerhette meg először a magyar színházi közönség.

A felsorolásból persze külföldi szemlélők, de mi magunk is bőséggel reklamálhatunk - és reklamálunk is - olyan, élő és holt írókat, akikkel igazán érdemes lenne színpadon találkozni. Hosszabb-rövidebb hiánylistákat minden magyar színházi ember össze tudna állítani, mindnyájunknak vannak kedvenc szerzői vagy darabjai, eszményei és vesszőparipái, s ezek számára több vagy kevesebb joggal áhítanánk a nyilvánosságot - ám, a lényeg mégsem itt keresendő. A tapasztalat azt mutatja, hogy a hiányolt művek előbb vagy utóbb színpadra kerülnek, a hiányolt irányzatok előbb vagy utóbb, legalábbis némely reprezentatív alkotásukon át, fórumot kapnak. Annál fájdalmasabb viszont, hogy c nagy izgalommal várt találkozások ritkán váltják be a hozzájuk fűzött reményeket, a különleges csemege, a tovább-

ALBEE: MINDENT A KERTBE! (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ). HORKAY JÁNOS (PERRY), ZOLNAY ZSUZSA (BERYL), CSURKA LÁSZLÓ (GEORGE), CSÁSZÁR ANGÉLA (CYNTHIA), PÁPAI ERZSI (LOUISE), TÖRŐCSIK MARI (JENNY) ÉS GELLEY KORNÉL (GILBERT)



MAUGHAM: SZÍNHÁZ (VÍGSZÍNHÁZ). SOMOGYVÁRI RUDOLF (MICHAEL), RUTTKAI ÉVA (JULIA)

hullámzásra, megtermékenyítő misszióra szánt élmény helyett születik egy szín-házi este a sok közül, amelynek emléke gyorsan elillan és a valamelyest informált nézőben, de még jó néhány szak-emberben is felmerül a kérdés: hát ebből kellett ekkora hűhót csinálni?

Az abszurd iskola ellenfelei például joggal mondhatják cl, hogy kár lett volna, ha színházaink tágra nyitják a kaput Ionesco és társai előtt, hiszen mostanára Ionesco akadémikussá, Beckett Nobel-díjassá szelídült, és az irányzat termékei régóta nem számítanak már a színházi divat „derniercri"-jének, magyarán: az abszurdok néhány év alatt kifutották formájukat. Csakhogy e né-hány rövid év alatt közvetve rendkívül jelentős változásokat hoztak létre és ösztönöztek a színházak játékstílusában és formanyelvében, és a mai világszín-ház számos legjava előadásában e változások gyümölcsöznek, méghozzá egészen más fajta, az abszurdoktól mindenképp távol álló szerzők drámái kapcsán is. Közhely már a Brook-féle becketti ihletésű *Lear királyra* hivatkozni, vannak frissebb példák is. E példák egyben azt is bizonyítják, hogy bár teljes joggal kívánják sokan klasszikus repertoárunk kiszélesítését, új nevekkel, új drámákkal való gazdagítását, mégis, a látszólag legelcsépeltebb, untig ismert drámákkal is lehet ízig-vérig korszerűt és újat mondani ország és világ számára; gondoljunk csak a bukaresti *Troilus és Cressidának,* a prágai Színház a Kapu Mögött *Ivanovjának* és *Lorenzacciójá*nak, a Cinohcrny Klub *Mandragorájá*nak és *A* revizorának visszhangos hazai és nemzetközi sikerére. Más szóval: nem arról van szó, hogy a magyar színház és a magyar közönség önmagában attól lett szegényebb, hogy színpadjainkon nem szólalt meg Ionesco vagy Pinter és csak elvétve Beckett vagy a cseh-lengyel „abszurd" irányzat; arról van szó, hogy - természetesen egyes kiemelkedő produkcióktól, valóban harmonikus és korszerű színházi élményektől eltekintve - *hazai és külföldi, klasszikus és modern drámák előadásai egyaránt megsínylették és megsínylik az elzárkózást a modern világszínház bizonyos kísérleteitől,* amelyek, bármily jogosan bírálhatók és vitathatók, sikerük egyik kulcsa mégis-csak az, hogy ha torzul, ha kuszán is, de kifejeznek valamit korunk emberének életérzéséből, a társadalmat szabdaló ellentmondásokból.

Hogy a problémához egy másik irányból közelítsünk, érdemes itt kitérőképpen egy pillantást vetni *néhány más ország „külföldi" repertoárjára;* meglepő felfedezések kínálkoznak. E tallózás egyben bizonyos fokig magyarázza azt az egyértelmű csodálatot is, amellyel nyugati színházi emberek a mi műsorunk változatosságának adóznak. Azok, akik az angol, a francia *vagy az* amerikai színházat csak kevéssé ismerik, megdöbbenhetnek rajta, mily elenyészően csekély a külföldi szerzők aránya a műsorban. New Yorkban, a Broadwayn s az Off-Broadwayn egyaránt, szinte kizárólag hazai és angol darabokat játszanak, külföldi modern drámát csak elvétve, klasszikust pedig szinte soha. (Kuriózumképp idézhetem a mai dolgokban igen jól tájékozott Varicty című hetilap kritikusát, aki egy szubvencionált egyetemi színházi vállalkozásról, *a Hős falu* amerikai ősbemutatójáról írva a művet egy Lupe [!j de Vega nevű „Shakespeare-kortárs obskurus spanyol klasszikus darabjaként" jellemezte.) De a Broadway leplezetlen üzletiessége, valamint az Off-Broadway elrugaszkodott, gyakran öncélú avantgardizmusa közhely lévén, tanulságosabb a bepillantás a hagyománytiszteletéről és magasfokú kultuláltságáról híres angol vagy francia színházi életbe. Angliában, Londonban és vidéken, 1970 áprilisában például - és e kiragadott hónap az egész évadra jellemző - 57 színház 82 darabja közül csupán hetet írt nem angolszász szerző, azt a hetet is mindössze négy író alkotta: Euripidész, Goldoni, a ma élő Edoardo Manet, valamint Csehov, akinek egyszerre négy drámája volt műsoron. A fennmaradó 75 darab mind hazai, illetve angolszász termék; hazaiak a klasszikusok, Shakespeare-től és Webstertől Farquharon és Sheridanen át Shaw-ig, hazaiak, legalábbis nyelvterületi szempontból a modernek, D. H. Lawrence-től és Williamstől Shafferig, Nicholsig, Albee-ig. hazai a bulvár, Cowardtól Agatha Christie-ig, és hazaiak a legújabb avantgarde kísérletek is. Ugyanebben a hónapban Párizsban 33 színház közül is csak 7 játszott külföldi drámát (e viszonylagos többlet a mai francia dráma szegénységére utal); a szerzők Szophoklész (de hazai író, Vercors adaptálásában), Shaw, Pirandello, Pinter, Shaffer, Nichols és Emlyn Williams.

Persze nem szabad elfelejtenünk: itt többnyire üzleti alapon álló magánszínházakról van szó, amelyek műveltségterjesztésre nem törekednek, és legfőbb szempontjuk az azonnali közönségsiker. A „Bildungstheater" fogalma ezekben az országokban mindig is idegen volt; nem véletlen, hogy a legutóbbi időkben a nemrég létesült Angol Nemzeti Színház, Párizsban pedig a szubvencionált peremvárosi színházak épp egy effajta eszmény felé tapogatóznak, és a szó tulajdonképpeni értelmében vett „műsorpolitikáról" csakis e színházak esetében beszélhetünk. Olivier színháza, bármily jól van is ellátva hazai klasszikusokkal, Strindbcrget, Ibsent, Dosztojevszkij-dramatizálást játszik, Párizs környékén pedig Shakespeare lassan olyan értelemben lesz háziszerző, mint nálunk. (Ellentétben a megszokott francia színházi gyakorlattal, amely a hazai klasszikusokat mindig ápolta, de a külföldi termésből legfeljebb az egykorú művek iránt mutatott némi érdeklődést.)

A magyar színházak műsorpolitikájához - történetileg is indokolt módon - a német színházaké áll a legközelebb. A két Németország szubvencionált színházhálózatának közös hagyománya a „Bildungstheater"; nézőiknek, elsősorban bérlőik óriási tömegének programszerűen kívánnak keresztmetszetet nyújtani a világ drámairodalmából, annak ellenére, hogy saját drámakincsük sem mondható csekélynek. Így pl. az NSZK-ban, 1969 szeptemberében 34 színház 72 műsordarabja közül már 33, tehát csaknem a fele származott nem német nyelvterületbeli szerzőtől. Széles volt a külhoni

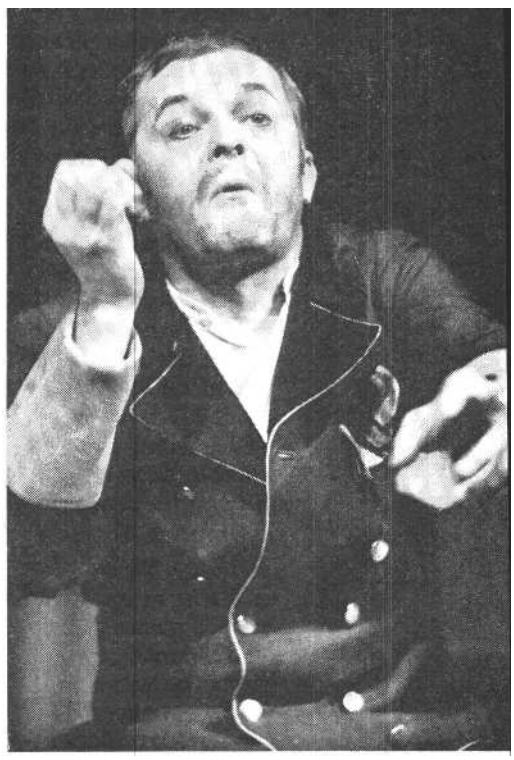
klasszikusok skálája (Arisztophanész, Shakespeare, Ben Jonson, Moliére, Marivaux, Beaumarchais, Gogol, Wilde) csakúgy, mint a moderneké, akikkel egyébként a krónikus műsorgondokkal küzdő nyugatnémet színházak kínos pontossággal igyekeznek lépést tartani. A nálunk is ismert írók közül ők is kultiváljak Millert, Anouilh-t, Luke-ot, Albcet, de mellettük ott szerepel Genet, Saunders, Edward Bond és Marguerite Duras is.

Ám épp ez a találomra kiválasztott egy havi műsor szolgál számunkra különösen figyelemre méltó tanulságokkal. Ha ugyanis most a német nyelvterülethez tartozó szerzőket vesszük szemügy-re, a klasszikusok között ott találjuk a nálunk is játszott óriások, Goethe, Schiller mellett Kleistet, Büchnert, Hauptmannt is; a nyelvterület XX. századát pedig a nálunk is ismert Dürrenmatt, Frisch vagy Weiss mellett a Magyarországon rég elfeledett vagy soha nem is ismert Wedekind, Schnitzler, Sternheim, Ödön von Horváth képviselik, az újabbak között pedig ott szerepel Tankred Dorst, Peter Hacks, Helmut Lange, Martin Walser és - sűrűn - Bertolt Brecht. (Brecht nevét - noha magyar bemutatói szám szerint nem csekélyek - nem véletlenül emeltem ki; erre a kérdésre még visszatérek.)

Miért idéztem ily bőven ezeket az adatokat? A „Bildungstheater" eszménye számunkra joggal fontos és népszerű; a színház, a legdúsabb hazai hagyomány, a legvirágzóbb egykorú hazai drámaírás birtokában sem mondhat le *más* népek reprezentatív alkotásainak a megismertetéséről. Joggal lehetünk hát büszkék színházaink változatos, soknemzetiségű műsorára, és korántsem valljuk követendőnek az idézett angol vagy francia példákat. Ám mind ezeknek az országoknak, mind a - nemzetközi repertoárját tekintve tőlük eltérően rendkívül gazdag - német nyelvterületnek van egy hasonló vonása (és azért idéztem épp a német adatokat, mert itt legalább a szerzők neve meglehetősen is-mert Magyarországon) : *a hazai drámairodalom lépést tartott az egyetemes drámatörténet valamennyi jelentős korszakával, minden számottevő irányzat markáns képviselőkre lelt, és így a színjátszás minden korban a legautentikusabb forrásból: a hazai szerzők műveiből szívhatta magába, illetve ezek alapján dolgozhatta ki a legkorszerűbb ki-fejezési formákat, amelyeken aztán úgy lépett túl, hogy lényegüket asszimilálta, „megszüntetve őrizte meg őket".* (Egyébként többé-kevésbé hasonló a helyzet Lengyelországban is, ahol a műsor gerincét, az élénk nemzetközi érdeklődés ellenére is, a hazai szerzők adják - az állandóan újra elővett, mindig változó felfogásban játszott klasszikusok és mellettük irigylésre méltó bőséggel a XX. századi és a mai írók.) Német nyelvterületen például a szecesszió mint irányzat divatját múlta, de mert egykor jelentős hazai művész-egyéniségek merítettek belőle, ezért hatott még a közelmúltban is Gustaf Gründgens ápolt, dekadens, de mindenképp stílusos és szuggesztív klasszikus-előadásaira. Hasonlóképp avult cl drámatípusként is, színházi stílusként is az expresszionizmus, de mert fénykora idején a német színházak szívvel-lélekkel, saját, őszinte élmények alapján, „végigcsinálták", azért élhet tovább színpadaikon hitelesen az expresszionista dráma néhány marandó alkotása, pl. Wedekind művei. De mi több: a hatás nem-csak a szorosan az irányzathoz tartozó műveknél gyümölcsözik; tovább él pl. Fritz Kortner izgalmas Shakespeare-rendezéseiben, sőt: többek között ezért érik el az NDK-ban a legsematikusabb hazai drámák is hatáslehetőségeik maximumát, és ezért felülmúlhatatlanok a német színházak Brecht interpretálásában. És itt térnék vissza röviden a Brecht-kérdésre. Az expresszionizmus, az agitprop és a munkásszínjátszás hazai hagyományainak elszórt, korlátozott jellege és épp ezért a közönségtől való idegenségük okozta, hogy Brecht mind a mai napig nem tudott gyökeret verni nálunk; öncsalás lenne, ha az ellenkezőjét állítanánk. A kevés sikeres előadás elsősorban olyan drámáihoz kapcsolódott, melyeket többé-kevésbé, kisebb vagy nagyobb erőszaktétel árán hozzá lehetett idomítani a hazai hagyományokhoz és közízléshez; de hogy e kísérletek, sikerük ellenére sem az igazi, *a* teljes Brechtet juttatták el a magyar nézőkhöz, azt világosan demonstrálta a hazai játék-stílussal szemben rezisztensebb Brecht-drámák egyértelmű kudarca. Olyan művek kerültek nálunk egy-kettőre süllyesztőbe, mint az *Egy fő az egy fő,* a *Svejk a II. világháborúban,* vagy *a Vágóhidak Szent Johannája,* amelyek nemcsak német nyelvterületen,, hanem Csehszlovákiában, Lengyelországban vagy Franciaországban is visszhangos szakmai és közönségsikert arattak; tehát olyan országokban, ahol előadásukhoz mind a művészek, mind a nézők részéről bizonyos hagyomány és felkészültség rendelkezésre állt.

E hosszú kitérő után befejezésül hadd kanyarodjunk vissza az alapkérdéshez. Ez, mint az eddigiekkel alátámasztani próbáltam, semmiképp sem úgy hangzik, hogy miért nem játszunk Wedekindet vagy Hauptmannt, miért nem játszunk Ionescót vagy Genet-t vagy bár-mely más, egyikünk vagy másikunk számára kedves és több vagy kevesebb okkal méltán hiányolt szerzőt. (Ugyanilyen okkal és joggal egyébként azt is megkérdezhetnénk: miért nem játsszuk a nem látványos, de feltétlenül figyelemre méltó, haladó szemléletű angol munkásdrámaírókat, az ún. „Royal Court-iskola" szerzőit, vagy miért nem térképezzük fel merészebben, közéletibb érdeklődéstől vezérelve a szocialista országok drámaírását?) Utaltam már rá: sajnos gyakran megesik, hogy a kívánságlista egyes tételei megvalósulnak és átlagosfakó előadás vagy épp bukás az eredmény, és ellenkezően: élményszerű, sugárzóan igaz és újat, korszerűt mondó produkciók születnek olyan drámákból, amelyekről úgy éreztük: már kimerített-

SHAW: A HŐS ÉS A CSOKOLÁDÉKATONA (PESTI SZÍNHÁZ). DARVAS IVÁN (BLUNTSCHLI)



ték lehetőségeiket. De még egyszer: *bármily kívánatos a repertoár további bővítése, az alapkérdést másképp kell megfogalmazni: színjátszásunk korszerűségéről van szó itt is. A célul kitűzött eszmény nem lehet szerényebb, mint hogy minden előadás - hazai drámáé csak-úgy, mint külföldié, klasszikusé csakúgy, mint moderné - élményszerű és korszerű legyen.*

Ennek megvalósításán persze sokat lehetne meditálni. Annyi bizonyos: *nem létező hagyományokat most, elkésve nem teremthetünk.* Nem hozhatjuk létre 1970-ben, mesterséges táptalajon, a hazai naturalizmust, a hazai szecessziót, a hazai expresszionizmust, és nem alkothatjuk meg visszamenően azt a mennyiségileg, is, minőségileg is gazdag, sokszínű, minden művészeti korszak vérkeringésébe bekapcsolódó drámairodalmat, amellyel sajnos nem rendelkezünk. És másfelől: nem szabad megtagadnunk, elvetnünk vagy lebecsmérelnünk azt, amiben a legerősebbek vagyunk: a nagy formátumú pszichológiai realizmust, amely az 1945 utáni első évtized jó néhány feledhetetlen szépségű, klasszikus emlékű előadását életre hívta s amelynek nemes hagyományai egészségesen és meg-újulásra képesen ötvöződtek az elmúlt másfél évtized modernebb hangvételű, nagyszabású produkcióinak új eszközeivel. *E legrangosabb és legelevenebb hagyományunk bázisáról kellene egyre cselelevőbben bekapcsolódnunk a mai világszínház vérkeringésébe, rostálva persze, de a kiválasztott elemeket oly módon magunkévá téve, hogy arra a jövőben építeni lehessen.*

ALBEE: MINDENT A KERTBE.! (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ). AVAR ISTVÁN (RICHARD)

Hogy miképpen? E kérdés megválaszolására e cikk keretei nem megfelelőek, és a cikk szerzője nem is illetékes rá. Csak egy-két gondolatot vetnék itt fel, nem újakat, de változatlanul időszerűeket. Anélkül, hogy színházaink lemondanának a népművelés feladatáról, a sokrétű ízlés- és igénybeli kategóriák kielégítéséről, mégis ki kellene alakítani valamiféle nagyon is pozitív kompromisszumot e funkció és az annyit emlegetett „profil" között. Jó lenne talán, ha például nem valamennyi fővárosi szín-házunk törekedne arra, hogy még évadonként is úgyszólván teljes választékot nyújtson a műsor valamennyi kategóriájából, a klasszikusokból csakúgy, mint a mai dráma jelentős irányzataiból; legalább a kamaraszínházak kötelezhetnék el magukat határozottabban, hosszabb-rövidebb távra, egy bizonyos, markáns körvonalú művészi program mellett, mégpedig dramaturgiai, rendezői és színészi síkon egyaránt. Persze még jobb lenne, ha az ilyen típusú kamaraszínházak mellett minél több és főleg állandó jellegű, nem pedig alkalmi kis színház, hivatásos és félhivatásos stúdió működ-ne. Az ilyen kisebb alkotó műhelyek munkája - világszerte számos példa bizonyítja, Ljubimov színházától a prágai és varsói kis színházakon, a rostocki kamaraszínházakon át a nyugati avantgarde színpadokig - rendkívül gyümölcsöző kölcsönhatásba kerülhet a nagy, reprezentatív színházakéval.

Ezzel az elképzeléssel függne össze a fiatal rendezők foglalkoztatási körének bizonyos fokú korlátozása is. Színházaink egyöntetű, mindent átfogni kívánó műsorpolitikájából következik ugyanis, hogy a fiatal rendezőket, mielőtt még egyéni hangjuk, stílusuk, sajátos ars poeticájuk kialakulhatna, túl sok típusú feladattal bízzák meg, s így tehetségük inkább szétszóródik és elaprózódik, sem-mint koncentrálódnék. Persze vannak rendezők, akiket épp a skála ilyen szélessége edz meg, nevel önálló egyéniséggé; általában azonban úgy véljük, érdemes lenne kipróbálni a másik meg-oldást, és legalább módot adni rá, hogy egy-egy fiatal rendező munkássága jelentős részét egy ideig egyfajta irányzatnak, egyfajta játékstílusnak szentel hesse, többé-kevésbé ugyanazokkal a színészekkel és tervezőkkel együttműködve. Persze ez esetben sem okvetlenül pusztán a darabválasztás az egyetlen irány-adó szempont. Sokféle drámán lehet hasonló színházi eszközöket kipróbálni, ám a gyakorlat mégis azt mutatja, hogy *egy-egy* színpadi irányzat művelői először az irányzathoz legközelebb álló drámák színre vitele során alakítják ki jellegzetes nyelvüket, és ezután szélesítik ki a választékot és lelnek meglepő, jó esetben mégis autentikus megoldást az irányzattól dramaturgiai szempontból távol álló művek számára. (Közismert példa-ként hadd hivatkozzunk az egykori Brecht-tanítvány Benno Besson Arisztophanész- vagy Offenbach-előadásaira vagy az ugyancsak a brechti példán fel-nőtt Roger Planchon Moliére és Marivaux-rendezéseire.)

Bizonyos: egy valóban őszinte országos véleménycsere során számos további, az említetteknél gyakorlatiasabb és cél-ravezetőbb koncepció, javaslat és ötlet fogalmazódnék meg.

Végül: csak utalásszerűen, a probléma elsőrendű jelentőségével nem arányos terjedelemben utalnék a hazai dráma fejlesztésének, ápolásának alapvető fontosságára. Színházi kifejező eszközeink, színpadi formanyelvünk korlátai szervesen összefüggenek drámai hagyományaink viszonylagos szegénységével és különösen XX. századi drámánk fejlődésének hézagosságával. A „lépéstartás" eredményessége tehát - hántsuk le a közhely látszatának felszíni rétegét Vörösmarty zseniális gondolatáról! - elsősorban azon múlik, sikerül-e megteremteni a tartalmában és formájában egyaránt korszerű folyamatos magyar drámaírást.

Látszólag messzire kanyarodtunk a cikk eredeti tárgyától, azonban már a címben is jeleztem, hogy a kiindulópontot: színházaink külföldi repertoárját nem tartom elszigetelten tárgyalható, önmagában alapvető jelentőségű kérdésnek. *A külföldi műsorválaszték* - bármily jogos büszkeséggel szemléljük is, bármily fontosnak tartjuk eredményei megőrzését, skálája további, sok irányú bővítését - *nem öncél, csak eszköz. A* cél, amelyet szolgálnia kell: a korszerű, szocialista magyar színjátszás megteremtése.

BŐGEL JÓZSEF

A vidéki színházi fesztiválokról

Jó pár évvel ezelőtt általános volt a panasz: miért nem rendezi meg a minisztérium *vagy* bármely más központi (fő-városi) szerv újból a vidéki színházak fesztiválját? Mint annyiszor, ezúttal is azt kívánta vissza a „szakma", amit már egyszer megpróbált, először szere-tett, majd elutasított. Köztudott, hogy a hajdani - vidéki színházak számára rendezett - fővárosi seregszemlék sok ki-tűnő előadást biztosítottak a fővárosi közönség számára, akadtak érdekes viták is, a szakma (s ezen belül a budapesti szakma) képviselete mégsem volt meg-oldható, szubjektív és objektív okok következtében. A túlszervezettség, a rengeteg esemény megosztotta még a kritikusok figyelmét is, s nem egy esetben a közönség sem tudta, melyik bemutatóra menjen el a sok közül. Az történt, mint minden hasonló rendezvénysorozattal: egy ideig érdekesek és jelentősek voltak ezek a fesztiválok, majd jött az elkedvetlenedés, a kifáradás korszaka, s az országos találkozók elmaradtak. Gonddá vált a hogyan tovább: az, hogy mit kellene mégis helyettük csinálni, ki vállalja a rendezést, és így tovább.

A hatvanas évek második felében fordulat történt. 1967-ben egyszerre két vidéki városban rendeztek fesztivált: Kaposvárott és Debrecenben, s mindkét színházi városban az ilyesfajta rendezvény már háromszor megismétlődött a nyitány óta. (Szándékosan írok „ilyes-fajta rendezvényről", mert a célkitűzések és elnevezések időnként változtak, csak a forma maradt nagyjából ugyan-az: több napon át vendégül látni különböző színházakat.) Közben akadtak más próbálkozások is, mint a lényegileg mindig is irodalmi (drámairodalmi), vagy legalábbis elvi kérdéseket taglaló Füredi Napok (mivel itt színjátszásra valóban alkalmas helyiség nincs); vagy a könnyed nyári műsort ígérő Győri Nyár, a dunántúli színházak vendégjátékainak alkalmi, nem túlságosan igényes csokorba fűzése. E két utóbbival éppen azért nem foglalkozom.

Ez év tavaszán már egy új fesztivál szervezői is a porondra léptek: Békéscsabán, a vendéglátó Jókai Színház szervezésében kamaraszínházi fesztivált rendeztek, amelynek a stúdiószínházak teljesítményével, gondjaival is kellett foglalkoznia. Az indítás határozott volt, a program markánsnak mutatkozott, s valószínű, hogy a következő években folytatódik ez a kezdeményezés. Úgy tűnik, a kaposvári, a debreceni és a békéscsabai fesztiváloknak máris jelentős hagyományai, eredményei vannak, s máris a magyar színjátszás történetébe illő kezdeményezésként, sőt - az első kettő esetében folyamatként - foghatók fel. Érdemes megnézni, hogy milyen mozgatói voltak e fesztiváloknak, milyen törekvések húzódnak meg az események mögött.

Már a bevezetőben is utaltam rá, hogy egy bizonyos idő elteltével egyszerűen hiányoztak azok a regionális vagy országos rendezvények, amelyeken a vidéki színjátszás demonstrálhatta volna eredményeit. Ez a szükséglet annál is inkább parancsolóvá vált a hatvanas évek második felére, mert a vidéki szín-játszás éppen az elmúlt évtized közepén újból fellendülőben volt. Új színész- és rendező-tervezőtehetségek bukkantak fel, némely területen vidéki színházaink „überolták" fővárosi kollégáikat, mint például az új magyar dráma támogatásában, a nagyobb vállalkozókedvben, is-meretlen (például új szovjet és népi demokratikus) szerzők felfedezésében. E felfutással párhuzamosan a színikritika nem állt feladata magaslatán. Nem figyelt oda eléggé a fontosabb kezdeményezésekre, rendszertelenül tudósított egyes színházak eredményeiről.

Hadd jegyezzem meg, hogy felfutás ide, felfutás oda, minden (bizonyos fokig centralizált kulturális életű) nemzet vidéki színházművészetének jelesei mindig is némi (?) ellenkezéssel tekintenek a fővárosi kollégák tevékenységére, s ez nálunk sincs másképp. Ez az ellenkezés (sok más szinonimával helyettesíthetném még) fokozottabb volt a hatvanas évek közepén, éppen az említett kezdeményezések, eredmények következtében, s az igazság az, hogy máig sem szűnt meg. E lázongás különböző motívumokkal színezett. Jelentkezik benne a fiatalabb generáció feltörekvési vágya a „befutott" fővárosiakkal szemben, fűti továbbá annak tudata (helyes vagy nem helyes, ezt most nem vitatom), hogy színházművészetünk legfőbb fórumai nem mindig s nem mindenki esetében szelektálnak helyesen, és így tovább.

Mindez még eléggé közhelyszerűen hangzik, s nem vitás, hogy ennél mélyebben rejtőző mozgatóerők is voltak. Igaz, hogy a telekommunikációs eszközöktől már régen nem félünk annyira, mint a hatvanas évek elején, s a tele-vízió rohamos elterjedése korántsem okozott olyan csökkenést a nézők számában, mint a mozik birodalmában. De az is tény, hogy a színházi nézők száma az utóbbi öt évben - általánosságban - mégsem nőtt, hanem némiképpen csök-kent, s közismertek az adatok, amelyek szerint az ország lakosságának elég kis százaléka jár rendszeresen színházba. S kiváltképpen sajnálatos egyes társadalmi osztályok vagy rétegek, csoportok elmaradása Thália templomaiból. Több vidéki városunkban az értelmiség, a diákság, az egyetemisták többsége kezdett elfordulni saját színházától, s némi sznobságtól is hajtva (mert ez volt a sikk) fővárosi színházak felé orientálódott, vagy - a főiskolások, egyetemisták esetében - megteremtette a saját színházát, amelyet ráadásul maga hozott létre amatőrként, lelkes műkedvelőként. Itt említendő meg, hogy a sajátos magyar színházművészeti fejlődés következtében a vidéki színjátszás az államosítás után túlságosan is autark jellegű volt, „röghöz kötöttnek" tűnt, amin - legalábbis, lényegesen - nem segített az immár ötéves szerződtetési rendelet sem.

A színházművészetnek tehát frissítés-re, nemes értelemben vett propagandára volt szüksége, önmaga megújulása érdekében is. Éppen ezért csak üdvözölhető, hogy a fesztiválok - kiváltképpen a debreceni - ezt a célt is szolgálják. Új és más társulatok produkcióival ismerkedik meg ilyenkor a kaposvári, a debreceni és a békéscsabai közönség, s ez önmagában véve is a leghasznosabb és egyúttal a legönzetlenebb szolgálat a vidéki, sőt az egyetemes magyar színjátszás fellendítése érdekében. A körülöttünk levő államokban általános szokás, hogy a fővárosi vagy a vidéki színházak (például az évad végén) útra kelnek, s elmennek vendégszerepelni az ország másik végébe. Elviszik más környezetbe művészetük termékeit, s gazdagítják ott mind a befogadók, mind az ottani színművészek tapasztalatait, de ellenőrzik egyúttal saját teljesítményük hatását is. Mennyire hasznosak az ilyesfajta „kirándulások" például a román színházak gyakorlatában! Ez a törekvés valósul meg a mi vidéki fesztiváljain-kori, s külön öröm, hogy a fővárosi szín-

házak is útra kelnek Debrecenbe, Békéscsabára. Öröm ez akkor is, ha a hangsúlyt inkább a vidéki színházak cserejátékára teszem, legalábbis fejlődésünk mostani szakaszában. Való igaz ugyanis, hogy a színházművészet legnemesebb propagandaeszközei közé sorolható, ha egy fővárosi színházi társulat legjobb produkcióival szerepel ezeken a fesztiválokon. A mi országunk azonban nem nagy, Budapest mindenünnen elég könnyen és hamar megközelíthető, s egyelőre a minden vonatkozású decentralizációnak csak a kezdetén tartunk, következésképpen változatlanul igen sok magyar állampolgárnak van elég gyakran dolga a fővárosban. A budapesti előadások tehát elég gyakran kaphatnak vidéki látogatókat, s ráadásul az egész sajtó és mindkét telekommunikációs fórum még mindig jelentékeny részt csak őket szolgálja, propagálja. (Legalábbis rendszeresen!) Mindennek következtében helyes ügyelni arra is, hogy milyen arányban hívunk meg fővárosi és milyen számban vidéki együtteseket.

E fesztiválok egyúttal az új magyar dráma szolgálatának jegyében is születtek. A kaposváriak például - a regionalitás elvének meghirdetésén túl - első-sorban mai magyar szerzők drámáinak bemutatását kérték a vendégszereplő dunántúli színházaktól. Más kérdés, hogy ezt nem tudták egyetlen évben sem tökéletesen megvalósítani, kiváltképpen nem az utolsó, a negyedik Dunántúli Találkozó esetében, amikor a felszabadulási évforduló következtében egyéb-ként sem ez volt a fő szempont. Mégis, e célkitűzés ugyanúgy felhajtó erő volt, mint az előző többi, s akár a debreceni, akár a békéscsabai fesztivált nézzük (az előző esetében fesztiválokat), az új magyar dráma ügye - a folyamat egészét tekintve - mindkét helyen kellő szolgálatra talált. Izgatta még a fesztiválok szervezőit a vidéki színjátszás gondjainak megvitatása, a korszerű színjátszás, a korszerű műsorpolitika kérdéseinek fel-vetése, pontosabban véve az, hogy mind-ezeket a gondokat vagy eredményeket meg lehet vitatni a találkozókon, ha megfelelő témaválasztással, előadóval és vitapartnerekkel fel tudják sokakban kelteni az érdeklődést. Bízvást elmondható, hogy az elmúlt - majdnem fél - évtized alatt e fesztiválok egyúttal hasznos vitafórumok is voltak, nem is szólva arról, hogy gazdag tapasztalatokat nyújtottak igazgatóknak, főrendezőknek, színészeknek és kritikusoknak egyaránt.

Érdemes ezután megnézni, hogy a három legjelentősebb találkozónak milyen sajátos szellemi profilja van, melyek az eredmények és hiányosságok. A kezdeményezés érdeme a kaposváriaké. Ők hirdették meg legelőbb és leghamarabb találkozójukat, s rögtön határozott célkitűzéssel: regionális fesztivált kívántak rendezni a dunántúli színházak számára, s új magyar darabok bemutatását szorgalmazták. E célkitűzések eddig részben meg is valósultak: 17 itt játszott darabból 10 volt új magyar dráma, s állandóan ugyanazok a színházak jelentek meg társulatukkal. (Csak az utolsó találkozón szerepelt - egyébként csak helyeselhetően - a Déryné Színház egyik együttese.) Itt mutatták be az emlékezetes 1966-os országos drámapályázat három díjnyertes alkotását (Görgey Gábor *Rokokó háborúját,* Révész Gy. István *Az első 36 óra* című paraboláját, Gosztonyi János *A sziget* című pálya-munkáját). Tulajdonképpen innen indult el Görgey Gábor drámairói pályafutása. Bemutatták ezen a fesztiválon (váltakozó sikerrel) Taar Ferenc, Vészi Endre, Csontos Gábor, Dévényi Róbert és Hubay Miklós drámáját.

Kaposvárott lehettünk tanúi néhány nagyon tehetséges fiatal rendező - Sándor János, Sík Ferenc, Bruck János - sikerének. Öröm nyugtázni, hogy valaki minden évben letette azt a bizonyos rendezői garast, s már ez sem kis eredménye a fesztivál rendezőinek (hogy ti. ennek demonstrálására, előzőleg pedig ösztönzésére módot adtak). Érdekes, hogy e sikerek egyúttal a rendezői szín-ház elvének sikerét is jelentették, bár, mint ez sokunk előtt világos, az ilyes-fajta győzelem sohasem teljes, mert a színház színészekből is áll. A Dunántúli Színházak Találkozóin bizonyították be tehetségüket Csíkos Gábor, Haumann Péter, Tímár Éva, Joós László, hogy csak a fiatalabbakat említsük a sok más, tehetségét ugyancsak bizonyító színész mellett.

E fesztivál többnyire kellő számban vonzotta Somogy fővárosába a vidéki és fővárosi színjátszás vezető egyéniségeit. Mindig megjelentek színházművészeti életünk egyes irányítói és valamennyi vidéki színházunk képviselői. A program általában izgalmas volt: az első évben az új magyar dráma sorsán töprengtünk, a másodikban a bemutatók művészi eredményei és hibái fölött vitáztunk, a harmadik találkozón a vendégszereplő színházak vezetői mutatták be önmagukat, hogy a vidéki színjátszásról keresztmetszetet kaphasson a szakemberek gárdája, s a negyedik termékeny, őszinte, szókimondó vitákat eredményezett. Tréfásan szólva a nagy érdeklődés még kárára is volt a kaposváriaknak, hiszen a fesztiválok egyúttal „piacot" is képeztek. Sok szerződés született meg itt a négy év folyamán, *azaz jó* néhány máshova hívó-irányító megállapodás.

Sajnálatos, hogy pontosan az utolsó fesztivál mutatott rá több hibára, fedett föl néhány neuralgikus pontot. Kiderült, hogy a korábban emlegetett vidéki „felfutás" már megállt, a vidéki színjátszás műhelyei váltakozó sikerrel vonzzák-taszítják a színészeket, s egyes társulatok művészi kapacitása között nagy különbségek mutatkoznak. Egyesek legyengültek vagy gyengülőfélben vannak, mások tulajdonképpen stagnálnak, s esetleg egy kiemelkedik a bolyból, hogy a legjobb erőket folyamatosan magához vonzza. E találkozón általában csak *négy* színház társulata szerepelt ugyan, de a kaposvári fesztiválon tapasztaltak az egész mai vidéki színjátszásra jellemzőek némiképp. E jelenségsorozat több okra vezethető vissza. Tény, hogy a legutóbbi két évben a fővárosi színházak elég sok tehetséges fiatal színészt szerződtettek vidékről - jól vagy rosszul, most egyre megy -, tehát a bevezetőben említett felfutás ennek következtében is megállt. Kevesebb lett a jó színész vidéken, egyes szerepkörök betöltése több színházunkban alig lehetséges, minek következtében élesebbé vált a harc a mű-helyek, a szomszédvárak között.

A vidéki színházak igazgatóinak, vezetőinek meg kell küzdeniük a fővárosi színházak és az ezzel járó lehetőségek (film, televízió, szinkron, rádió stb.) elszívó hatásával, de többek között azzal is, hogy egynémely vidéki színház előnyösebb helyzetben van, mint a többi: magasabb a bérszínvonala, több a kereseti lehetőség, jobbak a szociális körülmények (színészszállás!) és így tovább. Mindennek objektív és szubjektív okai is lehetnek. Minden színház mai vezetője örökölt egy bizonyos költség-vetési és ezzel járó feladatteljesítési struktúrát, s ezek között nagy egyenlőt-lenségek akadnak. Ugyanakkor egyik-másik igazgatónk hamarabb felismerte a korszerű színházvezetéssel járó feladatokat, s helyi felettes szerveinek segítségével a színjátszás feltételein nagymértékben javított az elmúlt néhány évben. Tudják ezt a színészek is, s ezért

oda „húznak", ahol jobban élhetnek, kereshetnek és dolgozhatnak. A „lemaradó" színházak ezen úgy segítenek, hogy másodállásban szerződtetnek igen jeles képességű, gyakran közismert (néha fővárosi) színészeket. A másodállások rendszere mintegy másfél éve kezd igazán kibontakozni. Sok haszna is van, mert új arcokat, tehetségeket láthat a közönség, s az is igaz, hogy a „meglátogatott" színház társulata is tanulhat a híres kollégától, már amennyiben igazán méltó arra, hogy tanulhassanak tőle. Módot ad továbbá e rendszer arra, hogy a saját színházában nem kellőképpen vagy nem átgondoltan foglalkoztatott színész másutt is megpróbálja tehetségét. De nem hallgatható el néhány aggodalom sem. Módot ad ez a másodállás-kultusz arra is, hogy eltakargassanak vele bizonyos vezetésbeli hibákat, s e hibák említésénél egyszerre gondolunk a színház vezetésének és feletteseinek, gazdáinak mulasztásaira is. Itt-ott elégedetlenséget is szülhet a törzsgárda soraiban, s tény, hogy a túlzott arányú másodállású foglalkoztatás nem segíti elő a sajátos profilú-egységű társulatok kifejlődését.

Feltűnt - éppen a legutóbbi Dunán-túli Találkozón -, hogy a fentebb kifej-tettek következtében is egyes színházak erejüket meghaladó feladatokra vállalkoztak. Világossá vált az is, hogy általában sok baj van a dramaturgiai munka színvonalával. Végül pedig inkább egy tanács: más fesztiválokhoz hasonlóan itt, Kaposvárott is nagyobb üggyé kell tenni a Dunántúli Színházak Találkozóját, külsőségekben, csatlakozó rendezvényekben, propagandában egyaránt. Nem utolsósorban rendszeresebbé kell tenni a fesztivál előkészítését, a produkciók időben történő kiválasztását. S nagy kérdés: hogyan tovább? Nincs-e kifáradás Kaposvárott, nem kell-e módosítani a célkitűzéseket, meg kell-e minden évben rendezni a találkozót, s egyáltalában meg lehet-e? Megannyi fontos kérdés, megválaszolásuk a következő évek feladata.

A Debreceni Színházi Napok profilja a négy év folyamán szinte állandóan változott, gazdagodott, talán egy kissé alaktalanná is vált. Kezdetben vala az orosz-szovjet drámák bemutatóinak fesztivál-ja. Ez szép sikerrel zárult, politikaival, művészivel egyaránt. Ekkor még csak vidéki színházak szerepeltek. Később hol a modern dráma, hol a modern magyar dráma volt a vezérfonal, s megjelentek a fővárosi színházak is, a debreceni közönség őszinte örömére, mind ez ideig tulajdonképpen helyes arányban. Emlékezetes sikerek itt is akadtak (a fővárosiakét itt nem sorolom fel, mert azok már Budapesten learattattak) : Berényi Gábor érdekes, újszerű Csehov-rendezése, majd a következő évben ugyancsak megrendítően szép *Kurázsi* mama-interpretálása (ebbe beleértendő a jeles színészek, tervezők közreműködése, mint általában a többinél is), a szegediek üdítő Radzinszkij-produkciója, korszerű operajátszási törekvéseket demonstráló Hindemith-előadása. De leginkább Giricz Mátyás debreceni főrendező négy, egész rendezői tevékenységének megújhodását jelző ízig-vérig modern „teljesítménye": Kerekes Imre *Kapaszkodj,* Malvinjának, Illyés Kegyencének, Barbara Garson MacBirdjének és Danek parabolájának *(Negyven gazfickó és egy ma született bárány)* színpadra állítása. Ez utóbbi produkciók azt bizonyították, hogy a Csokonai Színház művészei képesek egész színházművészeti életünk számára is igen jelentőset alkotni.

Az idén már megjelentek az első külföldi vendégek is: a Nagyváradi Állami Színház román és magyar tagozatának művészei. Bizonyságot tettek magasfokú rendezői kultúrájukról, s igen jó színészi teljesítményeknek lehettünk tanúi. Helyes, hogy a debreceniek a szomszédok színházművészeti kultúrájának megismertetésére is törekszenek, s ugyan-csak helyeselhető, hogy külföldi szakemberek meghívására is gondoltak, a vendégszereplő váradiakon kívül. Gondoskodtak minden évben érdekes és jelentős vitákról. Először az orosz-szovjet repertoár kérdéseiről vitatkoztunk, később az új magyar drámával kapcsolatos feladatokról, valamint a műsorpolitika főbb gondjairól hangzott el előadás; gondolatokat ébresztett a tavalyi, a vidéki színházak teljesítményét felmérő kritikai tevékenységet elemző előadás, s nem kevésbé fontosnak mondható az idei téma is: Molnár Gál Péter előadása a kor-szerű színjátszás kérdéseiről. Kár, hogy ezek a viták hovatovább érdektelenség-be fulladnak. S ez a baja talán a debreceni fesztiváloknak. Nagyszerű propaganda minden ilyen rendezvény a színházművészetnek, nagy lelkesedéssel viszik körül városukban a megjelent jeles művészeket, s mintegy közüggyé válik a színház - most már több mint egy hétre. Ez mind igen jó dolog, de hiányzik a nagyobb, más színházaktól, szakembe rektől várható érdeklődés. Ezen föltétlenül segíteni kell, a viták jó időzítésével, a rendezvények bizonyos fokú tömörítésével, s meg kell keresnie ennek a rendezvénynek is azt a profilt, ami az egész szakmát vonzaná, érdekelné.

A békéscsabai fesztivál még csak most indult, valószínűleg hosszabb sikerszéria előtt áll. Itt is a színházi propaganda nemesebb válfaját kívánják úzni fővárosi és jó vidéki együttesek meg-hívásával. Ezzel párhuzamosan volt egy másik cél is: megvitatni a stúdiószínházak helyzetének problémáit. A fesztivál műsora változatos volt, a színház kis méreteire szabott (kamaraelőadások, kísérleti előadások). A végén rendezett vita főleg a fiatalabb szakembereket vonzotta. Helyes, ha a jövőben is meg kívánnak felelni c kettős célnak: a szín-ház népszerűsítésének, a gondok, eredmények és hibák megvitatásának. Szépen jelképezi ez a fesztivál egyúttal azt az emelkedő színházművészeti kultúrát is, amely Békéscsabán érzékelhető.

AZ ITI MAGYAR KÖZPONTJA

június 29-én tartotta újjáalakuló közgyűlését. A vezetőség beszámolóját dr. Hont Ferenc, a Nemzetközi Színházi Intézet Magyar Központjának elnöke terjesztette elő. A magyar központ 1957 óta tagja az ITI-nek, 1963-ban Magyarországot beválasztották a végrehajtó bizottságba is. Hazánk tagja számos albizottságnak, köztük a tanulmányi bizottságnak, amely egyebek között az európai színházi élet és a harmadik világ színházi kapcsolatainak. együttműködésének kidolgozásával foglalkozik. Ugyancsak ennek a bizottságnak az elméleti munkaközössége vizsgálja a telekommunikációs forradalomnak a színházra gyakorolt hatását.

A magyar központ fontos feladata lesz a jövőben, hogy segítse *a magyar* szín-házi kultúra értékeinek megismertetését és elismertetését külföldön.

Az ezentúl társadalmi egyesületként működő központ alapító tagjai megvitatták az új alapszabály-tervezetet.

A közgyűlés elnöke, Marton Endre, a Nemzeti Színház főrendezője, ismertette az ITI magyar központjának költségvetését, majd a jelenlevő alapító tagok meg-választották az új tisztségviselőket.

A magyar központ elnöke dr. Hont Ferenc, társelnöke Marton Endre.

---

magyar játékszín

PÁLYI ANDRÁS

Színpad vagy szószék

A SZÍNHÁZ 1970/5. száma napirendre tűzte a drámaíró Illyés Gyula értékelését, pontosabban nem is a SZÍNHÁZ, hanem a színházak, hisz az elmúlt évadban *a Tiszták* pécsi ősbemutatója mellett több Illyés-bemutatóra is sor került, *a Malom a Sédent* két színházunk is játszotta, s megjelent Illyés Gyula drámáinak kétkötetes gyűjteménye, mely már önmagában is elegendő okot szolgáltatna az átfogó értékeléshez. Ezzel Földes Anna meg is próbálkozott a SZÍNHÁZ említett számában, bár - minthogy írása a kétkötetes drámagyűjtemény ismertetése - épp a legújabb dráma, *a Tiszták* kimarad ebből az áttekintésből.

Mégsem ez a végső soron indokolt hiányosság az, ami elgondolkoztatott, sokkal inkább a közölt cikkek *címe*. Négy cikket olvashatunk ugyanis a SZÍNHÁZ 1970/5. számában, melyeket *A lírikus szószéke* cím foglal egybe, s e négy cikk között találjuk Földes Annáét is *A költő színpada* cím alatt. A két cím nyilván ugyanazt akarja jelenteni, s valószínű, hogy csupán a címismétlés elkerülése végett döntött a szerkesztőség a két rokon-értelműnek érzett kifejezés használata mellett. A két cím azonban - minden szinonim jellegük ellenére - nem azonos, s amiben eltérnek, az épp a dráma-író Illyés életművének egy nehéz problémájára világít rá.

A kérdést így is megfogalmazhatnám: vajon ha a korszerű színház igényeivel, sőt követelményeivel mérjük meg a drámaíró Illyés életművét, mit mutat a mérleg? Erre se Siklós Olga nem felel, aki *a Malom a Séden* útját mondja el a veszprémi bemutatóig, se Hermann István, aki *a* Tisztákról ír, de Földes Anna sem, aki „a költő színpadát", azaz az illyési drámát veszi vizsgálat alá. Földes Anna célja lényegileg nem más, mint hogy megkeresse azokat a lélektani-társadalmi motívumokat, melyek a költőt a színpad felé fordították, hogy méltassa e jelenség jelentőségét, és - ha csak fél mondattal is - utaljon Illyés Gyula helyére a magyar dráma történetében.

Abban, hogy milyen motívumok és tényezők játszottak közre Illyés drámáinak születésében, többé-kevésbé egyetértek Földes Annával; többé-kevésbé, vagyis még egyet hozzáfűznék, melyről maga Illyés vall *a Malom a Séden* előszavában, ismertetve a darab születését, mely Gellért Endre nélkül talán sosem készült volna el, de semmiképpen sem lett volna az, ami. A konkrét rendezői, vagy tágabban fogalmazva, színházi igényre gondolok tehát, mely az utóbbi időben mind lényegesebb tényező az Illyés-drámák születésében is: így keletkezett Az *éden elvesztése* című oratórium, de főképpen *a Tiszták*. Ez a kiegészítés csak látszólag akadékoskodás, mélyebb értelme van: azt jelzi, hogy a drámának nemcsak az irodalomhoz, de a színjátszás művészetéhez is köze van, s vajmi kevéssé elemezhető egy drámai életmű csupán irodalomtörténeti szempontból, az élő színházzal való kapcsolata nélkül. Ezúttal tehát vessünk egy pillantást az illyési drámára arról az oldalról, ahonnan kevésbé szokás elemezni, a színház, a „szakma" fejlődése, pontosabban: a modern színjátszás művészete felől.

Ami a modern színjátszást illeti, sok vita, irányzat, vélemény és ellenvélemény után egyet, azt hiszem, bizonyosra vehetünk: hogy megnövekedett a színészi gesztus jelentősége, amivel együtt jár, hogy a színház alkotó művészei mind többet törődnek a színész fizikai jelenlétével, azaz felismertük, hogy minden dráma az egyes színészek játékában realizálódik. Könnyen nevezhető ez közhelynek, különösen Sztanyiszlavszkij óta, de épp a jelen példa mutatja, hogy nem köztudott dolog.

Tény, hogy a néző ma már oly komplex kérdésfelvetést és látásmódot vár a színháztól, a dráma immanens világának olyan belső összefüggésekben való megjelenítését, melynek kielégítésére magától értetődően kínálkozik, hogy a dráma valamiképp a színen jelenlevő emberi személyiségek - az egyes színészek - immanens világában testesüljön meg. Úgy tűnik, mai igényünket - azt is mondhatnám: a realizmusra való igényünket - egyedül a valóság dialektikájának az a valóságos, többértelmű megjelenítése elégíti ki, mely nem az egyszeri kölcsönhatásokat, hanem mélyebb és összetettebb összefüggéseket mutat fel. S ezért a színház, mely *játék*, nemcsak a fentebb idézett ún. színészcentrikus utat járhatja, hanem ellenkezőleg, kezelheti egyszerűen bábukénti is a színészeket, ekkor azonban a játék intellektuális szintjén kell megjelennie annak a „többértelműségnek", melyről szóltunk s amely megadja a játék játék-jellegét, azaz a valóság felfokozott és szokatlan, tehát *rendkívüli* átélését, melyben megnyílik a katarzis lehetősége.

Igaz, ezek olyan problémák, melyek már nem annyira az íróra, inkább a „szakmára" vonatkoznak, csakhogy Illyés Gyula legtöbb drámája, s ez a *Kegyenc* előtt keletkezett valamennyi műre érvényes, a fentebbi igényeknek megfelelő inszcenizálás lehetőségét többé-kevésbé kizárja.

A tű foka első felvonásában Ercsei János, aki „tékozló fiúként" hagyta el az atyai házat, most a vármegye kocsiján érkezik látogatóba:

APA *hol az intézőre, hol a fiára néz, könnyekkel s riadalommal küszködik.* Fiam. *Büszkén néz rá, az intéző felé.* Bocsánatot kérünk.

HETYEI és DÖMÖK *megjelennek az ajtóban, csomaggal; nem teszik le.*

INTÉZŐ Ez nem magára tartozik, Ercsei.

ERCSEI JÁNOS *apjához megy, neki is kezet akar csókolni, apa nem engedi, összeölelkeznek. Az ölelkezés végén a fiú szinte orvul emeli szájához apja kezét.*

APA *majdnem feddőn.* Fiam.

ERCSEI JÁNOS Csak egyszer. Tartozás. Mikor elmentem, elmulasztottam.

ANYA *átszellemülten nézi a fiát, szólna, de nem tud. Az intézőre téved pillantása.*

INTÉZŐ *a pillantásra megindul, lassan kimegy.*

Egyike ez a leginkább színpadra termett Illyés-jeleneteknek, mely jó rendezői irányítással valóban magas szintű és modern színészi játékra, a gesztus-művészet kibontására ad lehetőséget. Csak-hogy ez a jelenet szinte egyedül áll a drámában, főként ha a darab utolsó fel-vonását vesszük szemügyre, ahol a szín-pad a szó szoros értelmében szószékké változik: a mű lendületét az eszme, a néphez való hűség hirdetése adja meg. Ha tehát e „drámai példázat" első fel-vonását valóban színházként fogjuk fel, kettétörjük a művet: igazi teatralitásra Illyésnél a legtöbb későbbi darabjában is csak a dráma első, „indulási" szintjén van lehetőség. Idézhetnénk az *Ozorai példát* is, melyben az ozoraiak és az elfogult nemesi vezetők összeütközését *epikus* zsánerképek, szüreti jelenetek, szerelmi kettősök, derűs, idilli epizódok szövik át. Hogy *e játékok* valóban drámaivá transzformálódjanak, azaz valamiképp a dráma hordozójává váljanak, elsődlegesen már nem írói, hanem rendezői-színészi feladat; az író azonban a cselekmény mozaikszerű építésével szinte teljesen kizárja e fokozott drámai meg-oldás lehetőségét. Holott ezzel az igazi színházi élmény nagy lehetőségéről mond le.

Mire is épül hát az Illyés-drámák dramaturgiája? Hermann István, aki nem-rég egy másik írásában szintén kísérletet tett a drámaíró Illyés portréjának megrajzolására *(a Szent Iván éjjelén* kötetben), úgy látja, hogy „történelmünk elmulasztott és rosszul megragadott lehetőségeinek" drámai ábrázolására épül. É s ez mindjárt erős kétségeket ébreszthet bennünk. A legtöbb Illyés-drámának ugyanis maga a történelem a főszereplője, tehát e drámák középpontjában nem egy-egy drámai hős belső vívódása áll -- amelynek *előidézője* lehetne a hősnek más drámai alakokkal való konfliktusa -, hanem a történelem egymásra ható erői, azaz a történelem „szerkeze-te", mely egyúttal a dráma dramaturgiai szerkezete is. Hőseinek nemcsak magán-élete, de „saját" jelleme sincs, jellemüket a történelem határozza meg, ahogy ezt egyébként Földes Anna is elemzi, drámájuk a történelemben megütköző erők drámája.

A jellemeket - e dramaturgia szerint - az érvek helyettesítik. *A Malom a Séden* például egy sor illyési konfliktust rejt magában, egy sor érv és ellenérv hangzik el a színpadon: Galambos tanár úr etikai magaslatból, Vali ősi asszonyi ösztönével, Imre a konkrét cselekvés felelősségtudatával szól - és természetes, hogy megütköznek. Sőt ezekkel az egymással csatázó „jó energiákkal" (ahogy Pándi Pál nevezte Népszabadság-beli „politizáló jegyzeteiben") ott állnak szemben a „rosszak", a kisszerűségében elaljasuló Géza hadnagy, a ludovikás-fasiszta Takács százados; tehát látszatra minden megvan ahhoz, hogy igazi dráma keletkezzék, s a sok konfliktus közül mégsem válik egy sem *drámai* konfliktussá, illetve e konfliktusok drámaiságát egyre inkább a front közeledése teremti meg, azaz egy külsődleges tényező, s nem lényegülnek belülről drámaivá. Pándi Pál idézett kritikájában megjelöli a drámának azt a néhány pontját, ahol a valódi drámaiság mélyíthető lett volna, például Berecz ellenálló szerepének tágítása stb. Azt hiszem, ennél mélyebben kell keresnünk az okokat, már csak azért, is, mert épp *a Malom a Séden* című drámán több apróbb, a darab drámaiságát fokozó, elmélyítő kisebb dramaturgiai változtatást és összevonást eszközöltek a veszprémi előadás szín-padra állítói, ahogy arról Siklós Olga is beszámol, de az alapvető problémát mégsem tudták megoldani. Azt az alap-vető problémát, hogy ebben a darabban elsősorban nem drámai jellemek, hanem a második világháború frontjai ütköznek meg.

Hasonlóképp kimutathatnánk a történelmi drámák külsődleges drámaiságát, mondjuk, a *Dózsa* Györgyben, de még *a Fáklyalángban* is. Dózsának például egyetlen lényeges összecsapása sincs drámai partnereivel (Mészáros Lőrinc-

Zápolyával): : a párbeszédek voltaképp csak illusztrálják, dramatizált formában megfogalmazzák -- és nem alakítják! - Dózsa útját, melyet a történelem határoz meg. Magán a drámai műalkotáson belül, tehát amikor ott ülünk a nézőtéren és a játékra figyelünk, nem szabadna, hogy történelmi ismereteink megmagyarázzák a konfliktust, az-az feloldják: minthogy előre tudjuk a fejleményeket. A színház ugyanis - mint művészet - nem lehet olyan értelemben politikai-közéleti fórum, mint a sajtó vagy a népszerűsítő irodalom. A magyar történelem legdrámaibb pillanatainak rekonstruálása még önmagában nem teremt színházat. Akkor sem, ha ez a rekonstruálás egyúttal másról is beszél: a *Fáklyaláng* 1953-ban a néphez való hűségről, *a Dózsa György* 1956-ban a néptől elidegenedett hatalom tarthatatlanságáról. Ezek az utalások, „áthallások" és „beleérzések", bármilyen izgalmasak és bármilyen heves vitát is kavarnak, megmaradnak a politikai-közéleti gondolkodó állásfoglalásának. Ahhoz, hogy a szószék, ahonnan a politikai-közéleti gondolkodó szól, színpaddá váljon, arra van szükség, hogy a színen játék folyjék, olyan játék, melynek megvannak a saját belső törvényei, s amely épp e belső törvények érvényre jutása által mond valamit a világról. A mű immanens törvényei helyébe azonban nem transzponál-hatók át egy az egyben a történelem mozgatóerői, mert akkor a színházi műalkotás épp azt veszíti el, amitől az, ami: saját immanenciáját. Más kérdés, hogy a mű belső törvényeiben hogyan tükröződnek a valóság összefüggései. A negyvenes-ötvenes években keletkezett Illyés-drámákban azonban még inkább a fentiekről van szó : vagyis a történelem reprodukálása veszélyezteti az összefüggések művészi ábrázolását.

Ha Hermann István fentebb idézett tanulmányában már fölvetette a „shakespeare-i mértékkel" való megméretés gondolatát, magától adódik itt az összevetés: vegyük szemügyre Kossuthné szerepét *a* Fáklyalángban vagy Annáét a *Dózsa* Györgyben és mondjuk, Ophéliáét *a* Hamletben. Könnyűszerrel megállapíthatjuk, hogy a lényegi eltérés abban rejlik, ahogy a két drámaíró a történelmet kezeli, vagyis amilyen szerepet a történelem struktúrája az egyes drámákban betölt. Shakespeare mindenekelőtt a jellemábrázolás jelentőségét látja. Minden színpadtechnikai és történelmi tudását ennek szolgálatába állítja. Az ő színházában mellékes minden illúziót keltő segédeszköz, de annál erőteljesebben ragad meg a színészben magában megtestesülő illúzió. Shakespeare kénytelen volt a színészre összpontosítani figyelmét, minthogy lényegileg pódium-színpadon játszott.

Illyés a színpadi naturalizmust kapta örökül; azt a fajta színházat, mely a valóság - a történelem - rekonstruálása-ként értelmezi a színpadi illúziót: a nézőtéren ülőknek már-már úgy tűnik, hogy az igazi Kossuth és az igazi Görgey szópárbajába leshetnek be. Ehhez az örökséghez, ehhez a XIX. század súlyától elnehezült színpadi formához Illyés minden darabjában hű marad; még akkor is, amikor egyébként modern tendenciák érvényesülését figyelhetjük meg munkásságában, mint például *a Bolha-bál c.* népi színjáték esetében. Vagyis

míg a modern színház a korszerű szín-padi megoldást keresve leplezetlen érdeklődéssel fordul az ősi kultikus szertartások, népi játékok, a commedia dell'arte felé, sőt a shakespeare-i színpad sajátos kulisszanélkülisége felé is; addig Illyést a népi színjáték azért érdekli, hogy e hagyomány felhasználásával mintegy megteremtse a parasztoknak a maguk „hagyományos" színházát. Kissé leegyszerűsítve a kérdést: a korszerű színházat a piactéren összeácsolt szín-pad izgatja talán a legjobban a népi komédiázásban (ami sajátos néző-színész viszonyt alakított ki, sajátos játéklehetőségeket tartalmazott stb.) ; Illyést épp az ácsolt színpad nem érdekli: beviszi a népi komédiát a hagyományos kőszín-házba. *A Bolhabál* népi komédia vagy „kópéjáték", ahogy Illyés nevezi, ennek ellenére egy sor olyan elemet, hangot, színt tartalmaz, ami az ácsolt színpadok világát idézi, s ettől lesz élő és modern ez a játék, ettől van benne több lehetőség, mint a hagyományos illyési dramaturgiával felépített, fentebb említett drámákban.

Ennek a kettősségnek, az antiteátrális és teátrális elemek színpadi keveredésének eredetét messzebb is kereshetnénk, akár a magyar dráma születésénél: szinte egyedülálló módon a magyar dráma a hitvitázó dialógusokból fejlődik ki, melyek eltérően a népi játékoktól, nem a jellemek összecsapására, de még csak nem is a cselekmény fordulatosságára, hanem kizárólag politikai-vallási ideák összemérőztetésére alapulnak. A hitvitázó drámák öröksége rá is nyomja a bélyegét egész drámairodalmunkra. Valamikor Tiszay Andor ezt egyszerűen elintézhette azzal, hogy „a magyar lélek erősen antiteátrális hajlandóságú"; de ma már nem nehéz tovább lépnünk: ha nem a „magyar lélek" antiteátralitásáról beszélünk, hanem arról a sajátos történelmi helyzetről, melyben a színpad újra és újra a nemzet létkérdéseinek szószékévé vált, akkor feltehetjük a kérdést: vajon nem lehetséges-e *ma a* színpad és a szószék különválasztása?

A különválás egyébként már valami-kor a XVI. és XVII. század fordulóján elkezdődött: amikor a hitvitázó drámától elszakadt a didaktikus célzatú iskoladráma. Az igazi színház lehetősége, mely nem egyszerűen bizonyos eszmék hirdetése, hanem a játék által beszél a világról, az iskolai színjátszásban rejlett, de történelmünk újra és újra a „hitvitázó" drámáknak teremtett talajt: a magyarság minél inkább „frontvonalban" volt, annál inkább. Sőt ez az analógia magára az illyési életműre is alkalmazható: *A tű foka* (1944) vagy a *Fáklyaláng* (1953) inkább „hitvitázó" drámák, míg a hatvanas években keletkezett *Kegyenc* vagy *Bolhabál* inkább didaktikus célzatú játékok.

A Bolhabál például az igazi színpadi komédiázás lehetőségét rejti magában. Itt a játék valóban a dráma hordozója lesz: a summások a szállásukként szolgáló baromistállóban egy kis „szerelmi" cselvetéssel a kacagtató groteszk játék során gatyára vetkőztetik az uradalmi segédtisztet, akinek elvakult önkényessége így egyszerre lelepleződik. A baj csak az, hogy ezek után kibújik a Diák a koporsóból, és „beolvas"; hisz abban a pillanatban, ahogy prédikálnak, *drámailag* már a summásoknak sem lehet igazuk. A dráma tehát nem bírja el a „didaktikus célzatot": ez a „didaktikus célzat" valósággal agyonüti a játékot. Holott *a Bolhabálban* ott a modern szín-ház lehetősége, azé a modern színházé, mely színpadi realizmus alatt mindinkább a valóság összefüggéseinek *megjelenítését* érti. A didaktikus célzatú prédikáció helyett, melyet ezúttal a Diák szájába ad az író, a játéknak kellene indirekt módon a színpadi műalkotás belső világából felszínre hoznia a tanulságot. A nézők tudatára talán a színház mű-vészeinek kell a legérzékenyebben figyelniök, hisz a nézők egyúttal társalkotók is, a gondolatnak tehát magukban a nézőkben - mint alkotókban - kell megszületnie. A kimondott igazságok ellenkeznek a színházművészet sajátos tör-vényeivel, *azaz* antiteátrálisak.

És azt hiszem, itt értünk el a felvetett kérdés lényegéhez: Illyés, ahogy maga vall erről egyik interjújában, a színpadot lényegileg a nagyobb nyilvánosság fórumának tekinti. Így válik az ő színpada nemegyszer szószékké, ahonnan a költő hangja messzebb hangzik, mint a könyvek, folyóiratok lapjairól. A költő tanítani akar, tanítása azonban, mint a jó szónoké, az emberi tisztesség és erkölcs alapvető normáival mintegy megütközteti hallgatóit. És így lehetséges az is, hogy a leginkább „hitvitázó" Illyés-dráma adott közönség előtti adott elő-adása igazi katartikus megtisztulást hoz magával. Hasonlóan Pázmány szónoklataihoz, melyeknek szintén volt katartikus erejük. De ez, miképp az élet annyi más nagy katartikus pillanata (mondjuk egy forradalom kitörése, egy ember szenvedése, halála, és sorolhatnánk a példákat), csak valahol az eredet szintjén színház.

A kimondott szó nehezedik tehát az Illyés-féle drámára; a kimondott szó, mely mintegy fölemészti a „hitvitázó" típusú drámák drámaiságát, s amely „didaktikus célzatként" is annál nagyobb teher a művön, minél komolyabban veszi azt a színházi rendező. Jó példa erre a *Kegyenc*, melynek debreceni előadása szinte egy másik drámával ismertetett meg, mint a pesti inszcenizálás, ami lényegileg azon múlt, hogy a debreceni rendezés nem törekedett a római szín-helyek reprodukálására és nem hangsúlyozta a didaktikus célzatot. És kiderült, hogy *a Kegyencben* Illyés lényegi-kg túllépett a múlt egyszerű felidézésén és mára vonatkoztatásán, hogy a *Kegyenc* Rómája egyszerre történelmi és fiktív, és a cselekmény is egyszerre játszódik meghatározott és fiktív időben, kiderült, hogy e fikció - a dráma komplex kibontása révén - a nagy tragédiák örökérvényűségét kölcsönzi a műnek. A *Kegyencben* már nem - több-kevesebb emberi tulajdonsággal külsőleg jellemzett - vitapartnerek állnak egymással szemben a pódiumon, mint *a Fáklya-lángban,* ahol Kossuthné, de még Józsa is szinte kizárólag azért lép a színre, hogy „kulisszát" teremtsen Kossuth örök érvényű szavaihoz. *A Kegyencben,* ha csak Valentinianus és Maximus kapcsolatát tekintjük is, nagy szenvedélyek, belülről motivált drámai hősök, valódi, megformálható jellembeli összeütközésekből fakadó konfliktusok hevítik fel a színpad levegőjét.

A Tiszták újabb lépés azon az úton, amit a *Kegyenc* nyitott meg a dráma-író Illyés munkásságában. *A* Tisztákban - az írott drámában - még visszafogottabb a didaktikus célzat és még teljesebb a drámai konfliktus belső motivációja. Érdemes megjegyeznünk, hogy egyedül e műve alá írta Illyés a „tragédia" mű-faji meghatározást, okkal: egyetlen művében sem következik be ilyen szükségszerűséggel a drámai fordulat: a történelem drámája Rajmond Perella belső drámájává transzformálódik, és nem is egyszerű áttétellel.

Rajmond Perella közvetlen rokona Maximusnak: magatartásában, erkölcsi emelkedettségében egy olyan emberibb világ testesül meg, mely az adott történelmi helyzetben irreálisnak tűnik, s ezért ugyanúgy el kell buknia, mint

Szlovák tragédiák

Nye kritika - kezdhetném az Úr szavát idézve a szlovák *Tragédia* első színéből. Nem elkésett bírálatot írok a Szlovák Nemzeti Színház április végi előadásairól, csak a vendégjáték legjellemzőbb mozzanatait igyekszem fölidézni.

Megható és megtisztelő számunkra, hogy a pozsonyiak sok nagy külföldi klasszikus színmű bemutatása *előtt vál*lalkoztak a *Tragédia* eljátszására. A hivatásos szlovák színjátszás még csak alig ötvenéves. Rengeteg adósságuk van, a világirodalmi repertoár jó néhány rangos darabjának még nem volt szlovák előadása.

Nekünk, magyaroknak izgató, felvillanyozó élmény volt látni, hogy egy másik nép művészei miként értelmezik ezt a tőlünk már elválaszthatatlan, szeretve unt vagy unva szeretett *Tragédiát*.

A fekete stadion

Mivel a szöveg szlovákul hangzott fel, önmagunktól kissé elidegenítve, bizonyos távolságtartással figyelhettük az elő-adást. Hangját, hangulatát elejétől végig meghatározta az a fekete stadionszerű díszlet (Ladislav Vychodil munkája). melynek lépcsőin és játékterén történelmi mérkőzését vívja az ember, megkapja majd újra elveszti a „labdát", a bizakodást élete értelmében. Szokatlan mérkőzés ez. Már mindjárt a paradicsom színben a kopár fa egy egészen mai dramaturgia hatására utal. Beckett kopár fáját juttatja eszünkbe, mely alatt a *Godotra várva* szereplői folytatják reménytelen beszélgetésüket.

Tibor Rakovsky, az előadás rendezője Ádám életútjában céltudatosan a mai világ tragikus dilemmáját ábrázolja. Úgy látja, hogy a szakadék szélén állva az emberiségnek szembe kell néznie a halál lehetőségével. Csakis a teljes és nyílt szembenézés szüli újjá azt a félelmet, amely az embert a totális pusztulástól megmentheti. A keserű tapasztalatok pokoljárása után a dráma végkicsengéséül az illúziók nélküli optimizmust érzi indokoltnak.

Ebben a szikár, de nem kopár elő-adásban sokkal igazabbnak, mélyebbnek hatnak a *Tragédia* gondolatai, mint bár-milyen hagyományos szcenírozásban. A revü és az oratórium közötti széles skálán a szlovákok közelebb állnak az oratóriumhoz abban az értelemben, hogy keveset nyújtanak a szemnek, és minden eszközzel a gondolatok előtérbe állítását szolgálják. E felfogás következtében érdekesen rendeződnek át *a Tragédia* hangsúlyai. Kitűnő az indítás, az űr és Lucifer közötti összecsapás. Az első történelmi színek azonban a látványosságra törekvő rendezések ötletes hatáselemei nélkül - különösen az egyiptomi, az athéni, legkivált pedig a római szín - túlságosan didaktikusnak tetszettek. Az igazi felívelés, a valóságos eszmepárbaj a bizánci jelenet második felében kezdődik, s tart mindvégig. Lucifer csak a második részben tudja annyira aktivizálni Ádámot, hogy végre konfliktusba kerüljön kettőjük eszmevilága. A csalódások, kiábrándulások egy-fajta feszültséget indukálnak, a szemünk előtt, fokozatosan érik meg Ádámban a halálvágy. Leopold Haverl Ádámjában éppen ennek a folyamatnak az ábrázolása a legmegrendítőbb. Úgy tud lelkileg megérni, sőt megöregedni, hogy külsőleg fiatal marad. Ctibor Filéiknek (Lucifer) különösen a hangtechnikája volt hatásos. Figurális adottságai meg-feleltek egy gonosz, megrontó Lucifer átlagos követelményeinek. Azzal szolgálta igazán a rendező elképzelését, amit a hangjával adott hozzá. Hangjával Filéik a dinamikus szkepszist mintázta meg. Ellenállhatatlan érveléssel rendre ölte ki Ádámból a naiv elképzeléseket, és igazi nihilistaként nem nyújtott helyettük semmit. Ádámot ez a magasabb rendű értelem végül is teljesen kifosztja reményeiből, és az öngyilkosság szélére taszítja. A két Éva közül Zdena Gruberová állt közelebb a hagyományos magyar szerepfelfogáshoz. Eva Polaková „értelmiségi" Évája viszont azt sugallta, hogy ő is átálmodja az emberiség történelmét, és Ádámmal együtt aktívan szenvedi végig a kiábrándulások és újrakezdések sziszifuszi útját.

Sötét és komor előadást láttunk, melynek tónusát a festői hatásokkal szakító architekturális díszlettől a világítástechnikáig minden elem hangsúlyozta. Kicsengése mégsem pesszimista. Ádám végül is megleli élete értelmét abban, hogy fel meri venni a harcot léte értelmetlensége ellen.

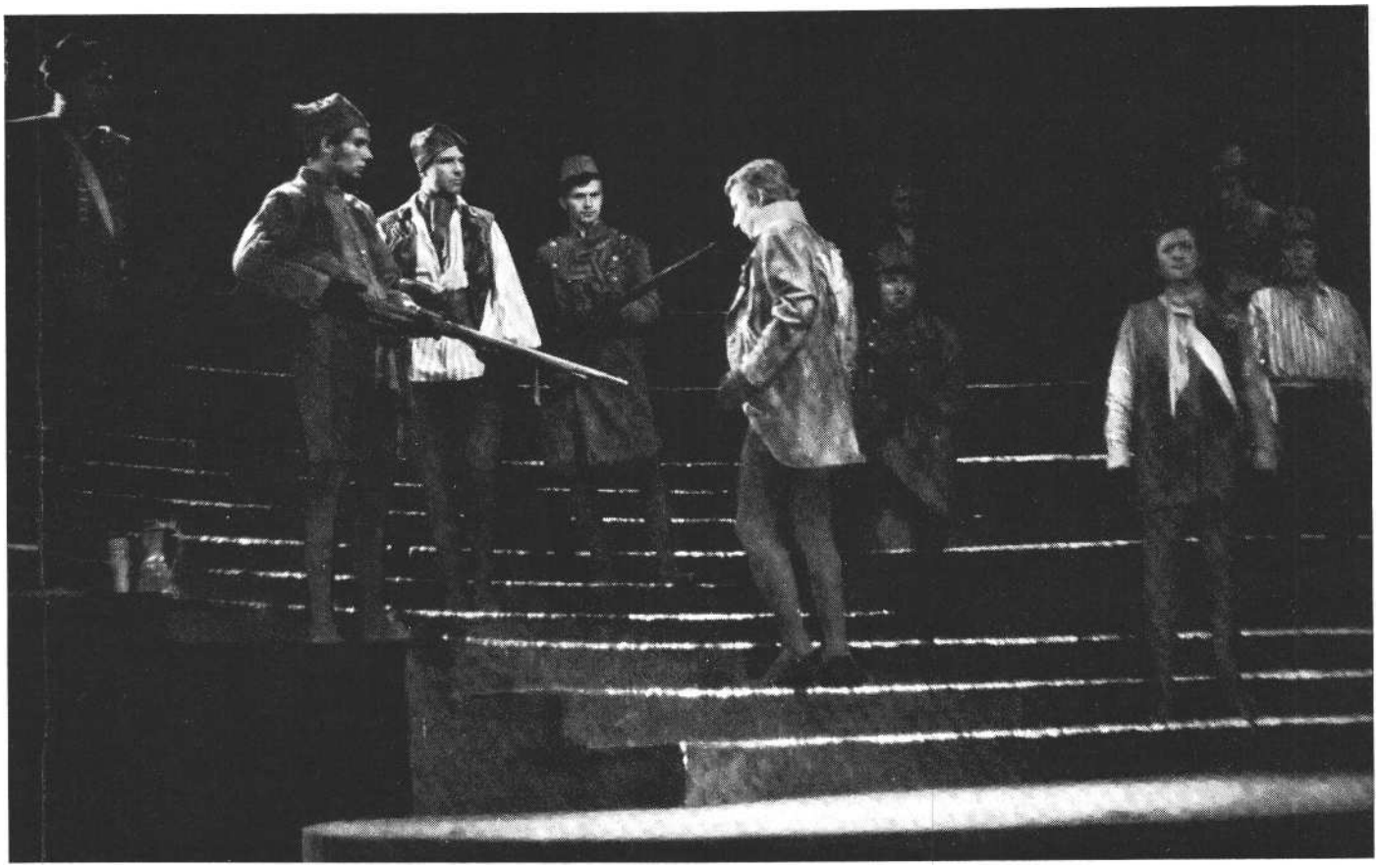
A másik tragédia

A Madách-mű pozsonyi előadása tele volt gondolati feszültséggel, de ezt nem tudta mindig színpadi feszültséggé változtatni. Ivan Bukovčan *Mielőtt a kakas megszólal* című drámájából hiányzik a gondolati feszültség, de azt Jozef Palka rendezése igazi színpadi feszültséggel tudja kárpótolni.

Maximusnak. Béládi Miklós, aki a Kritika 1970/3. számában elemzi az új Illyés-drámát, még tovább is megy: a *Tiszták* és *a Kegyenc* felépítésében, a hősök mozgatásában is szimmetriát fedez fel. E szimmetriánál azonban lényegesebbnek tűnik, aminek a hasonló drámaszerkezet is tükröződése lehet: Illyés orientálódása egy újfajta dráma megteremtése felé.

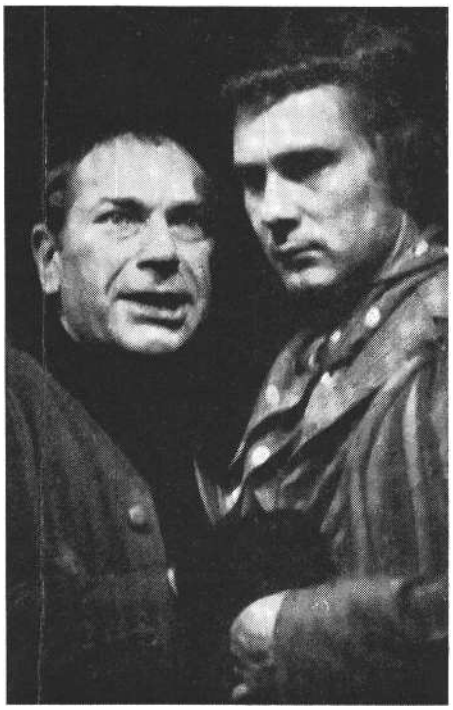
Perella kudarca ugyanis elsősorban nem az, hogy a túlerővel szemben egyedül lesz, hogy bár életben marad, de népével együtt pusztulásra ítéltetik. Ezt a kudarcot a belső meghasonlás teszi drámaivá: megérti az albigensek aszketizmusát, ő maga mégis saját reneszánsz életelveit érzi igaznak. Belső meghasonlottsága tehát nem „magánügy", mint Maximusé, nem a közösségtől való elszakadás, elidegenülés drámája, hanem mintegy a közösség meghasonlottsága, skizofréniája, amit Perella legszemélyesebb belső válságaként él át.

Ha tehát azt mondjuk, hogy Illyés legjelesebb drámai alkotása *a Tiszták,* akkor ezt mindenekelőtt azért állítjuk, mert ebben a műben transzformálódik egyértelműen a drámai hős belső drámájává a történelem drámája. És ebben talán annak is része van, hogy *a Tiszták* színházi műhelyben született, a Pécsi Nemzeti Színház felkérésére, a színházzal való szoros együttműködésben. Mindenesetre indokolja bevezetőül felvetett szempontunkat a konkrét színházi igényt és a színpadi megvalósíthatóságot illetően. *A Tiszták* sikerének ez az aspektusa pedig nemcsak a drámaíró Illyés életművének értékeléséhez szolgálhat tanulságul, de a mai magyar dráma és az élő színház kapcsolatának kérdéséhez is.



MADÁCH: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (SZLOVÁK NEMZETI SZÍNHÁZ). ÁDÁM: LEOPOLD HAVERL

Nincs a drámának gondolati feszültsége, mert a néző egy indokolatlan fordulat után rájön, hogy dramaturgiai patikamérlegen gondosan kiméricskélt portékát kapott. Hiába várja a színpadon tíz ember a saját kivégzését, elég volt egy mesterséges fordulat, és a dráma „robbanófeje" hatástalanná vált. Pedig nehéz volna hatásosabb alaphelyzetet találni. 1944-ben egy szlovák kisvárosban a megszállók tíz szlovákot túszként elfognak, mert a városban megöltek egy német katonát. Ha nem találják meg a tettest, valamennyien meghalnak hajnalban, „mielőtt a kakas megszólal". Ezzel az alaphelyzettel Bukovčan egy ideig jól gazdálkodik. Ügyesen jellemzi a foglyokat, állandóan változó, izgalmas légkört teremt. Aztán kifogy az ötletekből, és teljesen megváltoztatja a felállást. Bekövetkezik a képtelen fordulat: a németek megelégszenek egyetlen túsz kivégzésével, de azt az egyet a foglyoknak maguk közül kell kiválasztaniuk. Ebből aztán nagy írói logikai kavarodás támad. Végül az egyik társát is meggyilkoló legaljasabb figura, a borbély válik hőssé, önkéntes halálával megmenti a többiek életét. Ez a befejezés legalább olyan hamisan cseng, mintha Madách *Tragé*diájában Lucifer mondaná, hogy „ember küzdj és bízva bízzál".



MADÁCH: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA
(SZLOVÁK NEMZETI SZÍNHÁZ)
LUCIFER: CTIBOR FILČÍK, ÁDÁM: LEOPOLD HAVERL

És mégis, a hamis fordulat és a ha-mis befejezés ellenére mindvégig van színpadi feszültség. Ki lesz az áruló? De nem a drámát, hanem a játékot figyeljük. Ki lesz az a tíz, mindvégig a színpadon tartózkodó szereplő közül, aki a hosszú próbatétel során kiesik a szerepéből, lazít egy kicsit, fizikailag ugyan a színpadon marad, de már nem vesz részt a játékban. Hiába az összpontosított figyelem. Itt nincs „áruló". Olyan fegyelmezett játékot látunk, hogy csak ámulunk. Bizony, itt nem lehet csak a partner végszavára belépni a játékba, mert ha valakit tettenérnénk, hogy nem halálraítéltként hallgat, ül, ágál vagy nevet, azonnal az előadásból válna halálraítélt. Nagy teljesítmény ez, hát még ha azt is számításba vesszük, hogy huszonöt évvel ezelőtt egész Szlovákiában csak két hivatásos színtársulat működött. Nehéz ebből az összmunkából bár-kinek is az alakítását kiemelni. A legsokoldalúbb játékot talán Jozef Kronertől (Uhrik borbély) láttuk, akit külön-ben a magyar közönség is ismer a méltán világhíres *Üzlet a korzón* című filmből. A szereplők többsége a szlovák színjátszás veteránja. Hana Melisková (Babjákné bábaasszony) például ott volt már a szlovák színjátszás bölcsőjének, a pozsonyi Nemzeti Színháznak alapításánál is.

Szlovákiában a színjátszás ifjú művészetnek számít, de tanulságos és számos vonatkozásban a magyar színművészet előtt is példaszerűnek számító előadásokat láttunk tőlük.

K. K. S.

TIBOR RAKOVSKY

Madách humanista felhívása és mementója*

A mi családi könyvtárunkban számos magyar könyv is volt - köztük természetesen Madách Imre műve: Az *ember tragédiája*. Azt hiszem, ez az alkotás hatott rám már gyermekkoromban olyannyira - formai és gondolati gazdagságával -, hogy érdeklődésem ekkor még szinte tudat alatt a színház felé, majd később az olyan színház felé fordult, melynek középpontjában a világ drámájának a kérdése áll. Szeretem látni a színpadon az egyetemes problémákat, az olyan kérdéseket, amilyeneket például a *Čapek-testvérek* vagy Vitezslav Nezval vetnek fel műveikben, vagy amilyenekkel Goethe *Faustjában* vagy Ibsen *Peer* Gyntjében találkozunk. Több mint valószínű, hogy egész életutamat meghatározó témaválasztásaim felé éppen *Az ember tragédiája* indított el. Elmondhatom tehát, hogy ez a mű az én régi és nagy szerelmem.

Amikor világszerte a Madách-centenárium megünneplésére készülődtek, magam is kötelességemnek tartottam meghajolni a magyar és a világirodalom eme nagy alakjának legnagyobb alkotása előtt. A csehszlovák televízió számára készítettem egy filmmedaliont, és egyben megkértem egyik szlovák költőnket, Ctibor Stitnickyt, hogy fordítsa le legalább a *Tragédia* utolsó három képét, amelyeket aztán az emlékfilmmel együtt mutatott be a bratislavai televízió. A mű-sor nagyon élénk visszhangra talált, s bennem végérvényesen megérett az el-határozás, hogy mielőbb színre vigyem Madách halhatatlan alkotását. Így került sor negyven évvel az első és mind-addig egyetlen szlovákiai bemutató után. amely 1926-ban Bratislavában a Nemzeti Színházban volt, *Az ember tragédiájának* kassai bemutatójára 1966. április 9-én. A mi, sorrendben harmadik inszcenációnk 1969. október 11-én került bemutatásra a bratislavai Nemzeti Szín-házban.

Ami az én rendezői és színreviteli munkámat illeti *a* Tragédiával kapcsolatban, azt hiszem az első helyen Sőtér István publikációit kell megemlítenem, amelyek nagyban elősegítették a műben való tájékozódásomat. Sőtér mindenek-előtt a lényegre mutat rá, arra, hogy Madách a Tragédiában „a reménytelenség érveinek cáfolatára törekszik, s a mű egészében e törekvés válik a dráma igazi magjává, alapvető mondanivalójává". Így válik Ádám a dráma hordozójává, központi alakjává. A misztériumot - amelynek itt is, csakúgy, mint minden ilyen drámában a lényege az ég és a pokol harca az ember lelkéért - keretként meghagytuk, de minket elsősorban az embernek a tudásért és az élet értelmének kiteljesedéséért folytatott küzdelme érdekel. Tehát érdekel minket ennek a műnek a nagy és általános emberi, filozófiai problémája, de első-sorban és mindenekelőtt a Tragédiába szőtt erkölcsi üzenet, amely szinte csak a mában érett teljessé.

A tudományos-technikai forradalom küszöbén, a nukleáris robbantások kísérleteinek idején, amikor az emberiség apokaliptikus öngyilkossága már csak egy kartávolságnyira van, *Az ember tragédiáját* sürgetésnek, figyelmeztetésnek érezzük, mely arra int, *hogy* ez az egész nagyon könnyen az emberiség valódi tragédiájának előhírnökévé válhat. A halál már a küszöbön áll. Nem, nem vagyunk pesszimisták, mint ahogy *a Tragédia* sem az. Optimisták vagyunk, de illúziók nélkül. *Így* ábrázolja *a Tragédia is* a világot, a társadalmat és benne az embert. Kritikai aspektusánál fogva bátran és kitartóan szembe tud nézni ez a mű az igazsággal. ilyen átható vizsgálatnak veti alá nemcsak a történelmi múltat s saját korának jelenét, hanem irgalmatlanul és illúziók nélkül előre látja a jövőt is. Az okos emberek próféták szoktak lenni. Madách nagyon okos ember volt. Észrevette, hogy az emberiséget tömörítő *szeretet eszméje* mindmáig élő és időszerű. Világosan felismerte, hogy szeretet nélkül megszűnik létezni a világ. Mindnyájan nagyon jól tudjuk, hogy ma már nemcsak Ádám áll a tátongó szakadék fölött, hanem az egész emberiség. És az egészben éppen az a furcsa, hogy lényegében az ész, a ráció vezette az emberiséget a szakadék szélére. Valóban csak a félelem ment-heti meg az emberiséget a totális pusztulástól? Csak az lehet a mi mentségünk, amitől rettegünk? Sajnos, ez az érem egyik oldala. De hiszen az ember és az emberi tevékenység nemcsak a vé letlenszerűen és ostobán felhalmozódott körülmények produktuma. Az embernek, az emberiségnek van, kell hogy legyen annyi szabad akarata, hogy a kivezető utat válassza. És a mai divatok ellenére is, amelyek a művészetben a világ abszurditására abszurdumokkal igyekeznek válaszolni, hangozzék is bármilyen ósdian és émelygősen, Madáchcsal együtt hirdetem, hogy sorsunk érmének másik oldalán még mindig az élet és a valóság szépségének és a szeretetnek tiszta eszméje áll. Azt hiszem, hogy *Az ember tragédiája* ilyen vonatkozásban is minden időhöz kötöttségnek fölötte áll. Amikor a szeretetről beszélünk, természetesen az emberiséget, a különböző nemzeteket és fajokat összekapcsoló *türelmességre* gondolunk. Hiszünk abban, hogy az önfenntartás ösztöne, ami az emberiség történelmének folyamán hasszú időn át csak állati ösztön volt, s később is csupán kegyetlen emberi ösztön-né vált, a tudományos-technikai haladás mai korszakában általánosan emberivé, életösztönné válik. A reménység sugara ez irányban mutatja számunkra az utat. Nem csupán Lucifer, nemcsak az ész, a tudományos kételkedés jelenti a továbbhaladás, az élet útját, hanem Madách hangja, az Úr hangja is, ami-kor a szeretetről, a szépségről és a tisztaságról szól.

Az élet küzdelem s a küzdelem maga az élet: ez Ádám felismerésének végkicsengése. És a hite? Együtt valljuk Ádámmal, hogy az ember a létezéséért nemcsak az eszével és a fegyverével, hanem szíve szeretetével is küzd.

Ez Madách humanista felhívása és mementója.

Moralistának látszom? Tudatában vagyok - és vállalom.

Köpeczi Bócz István rajza

* Elhangzott a Szlovák Nemzeti Színház vígszínházi sajtótájékoztatóján.

SZILÁGYI JÁNOS

Nagyváradi színház a debreceni fesztiválon

CALDERÓN: ÁTJÁRÓHÁZ (NAGYVÁRADI ÁLLAMI SZÍNHÁZ). ELISABETA JAR, ANISOARA POPA ÉS GINA NICOLAE

Külföldi színház vendégjátéka alkalom. Kettős értelemben is. Egyrészt bepillantást enged az illető ország színházkultúrájába, törekvésekről tájékoztat, s mű-vészi eredményeket reprezentál. Más-részt összehasonlításra ad módot, eredményeink ellenőrzésére, törekvéseink szembesítésére. Így haszna is kettős lehet.

Az utóbbi években gyakoribbak lettek a külföldi színházak vendégjátékai nálunk, sokasodtak hazai színházaink turnéi. A Nagyváradi Állami Színház vendégszereplése a IV. Debreceni Színházi Napokon - 1970. május 18-25. - azonban még így is sajátos: nem fővárosi vagy fővárosi rangú színház jött látogatóba, hanem egy olyan város küldte el színházát, mint amilyen a vendéglátó Debrecen is. Vagyis, amilyenek a magyar „nagyvárosok". Ez pedig a meg ismerés, az összevetés reálisabb lehetősége. Szakembernek, nézőnek egyaránt.

És még valami. A Nagyváradi Állami Színház négy előadással szerepelt Debrecenben. Május 18-án két előadással a színház román tagozata, május 23-án ugyancsak két előadással a magyar tagozat. A négy produkció pedig a szín-ház összes bemutatóinak egyharmadát jelenti ...

Két klasszikus - két nyelven

Calderón *Átjáróház c.* vígjátéka a román tagozat előadásában mutatkozott be a debreceni nézőknek. A bűbájos víg-játék alapötlete a címben is jelzett át-járóház. Vagyis az a bizonyos ház, amelynek nem egy, de két kijárata van. Ez pedig fontos, sőt döntő körülmény. A két kijárat ugyanis nem kevesebbet rejt magában, mint két bejáratot: a ki-játszás, a becsapás és a félreértés, a váratlan rajtavesztés megannyi módját. Calderón, akinek vígjátékírói munkássá-gát a magyar színháznézők kevésbé ismerik, él is a maga teremtette lehetőséggel. Az egymás útját állandóan keresztező két szerelmespár oktalan, de látszólag nem alaptalan félreértésének egész sorozata fakad a kettős kijáratból. Mindaddig, amíg az író minden félreértést el nem oszlat, s a szerelmesek boldogan mondhatják ki a megismételt, mindörökre szóló igent.

Nicoleta Toia, a nagyváradi előadás temesvári vendégrendezője nem elégedett meg a vígjáték kínálta színpadi lehetőséggel, hanem a vásári komédiák gazdagon áradó humorát, a játék már-már műfaji kereteket fenyegető, de mindig ízlést tartó harsányságát hívta segítségül a mese mai megelevenítéséhez. A nemegyszer bohózativá kerekedő játék, amelynek „kipillantásai" csak a nézővel tartott cinkosság határáig mennek el, fontos rendezői leleményt takar: elhiteti a játékot. Elhiteti, mert a nagy-szerűen megkomponált „kipillantós" technikával a cselekmény részesévé avat, s nem engedi, hogy a kívülálló érdektelenségével legyintsünk a habkönnyű becsapásokon, hogy felülbíráljuk a naiv meseszövést.

A szereplők közül a már említett Ion Abrudan mellett a Laurát játszó Elisabeta Jar nevét kell kiemelnünk. Ők ketten érezték és képviselték a legteljesebben a produkció stílusát. Harsányan áradozó komédiázásuk, amely pillanat alatt fordult át a lírai jelenet csendes meghittségébe, az átélt és kimunkált színészi játék élményt teremtő erejével hatott. Az előadás többi szereplői inkább együttes alakításukkal tűntek ki, mint egyéni színeik ragyogtatásával. S ezt nem udvariasságból mondjuk. Erre ad módot maga a darab, és erre épít a rendezés is: a mozgások szinte koreografikus igényű megkomponáltságára, a párbeszédek zenei hatású kidolgozottságára.

Az írói mű ötletgazdagsága és a rendezői értelmezés újabb játéklehetőséget teremtő érdekessége jellemezte a magyar tagozat bemutatóját is. Shakespeare 1591-ben vagy 1592-ben írta *a Tévedések vígjátékát*, valószínűleg egy hosszabb mű rövidített változataként. Az alapszituáció - két ikertestvérpár gyerekkorában elszakad egymástól, majd amikor évek múltán véletlenül összetalálkoznak, a rendkívüli hasonlóságból egész sor bonyodalom támad - nem ismeretlen. Menandros és Plautus is megírta már az ikertestvérek történetét. Shakespeare azonban - mint más esetben is - leginkább csak az ötletet vette át. A két Antipholus mellé a két Dromio személyében még egy ikerpárt teremtett, s ezzel nem csupán megduplázta, de meg-sokszorozta a tévedések lehetőségét.

A Tévedések vígjátékát két formában szokásos előadni. Vagy úgy, hogy a két ikerpár alakítását négy, nagyjából hasonló színészre osztja a rendező, vagy a négy alakot két színész játssza. (A be-fejezéstől eltekintve egyetlen jelenet van, ahol a két Dromio egyszerre lép szín-padra.) Farkas István, a nagyváradi elő-adás rendezője az utóbbi megoldást választotta. S ez a szereposztási döntés része annak a rendezői koncepciónak, amely a tévedések eme sokszínű vígjátékából a játékosságot emeli ki, és állítja a produkció középpontjába.

A színészek - jelzésszerű - nyíltszíni öltözésével indul az előadás, s míg a zsinórpadlásról alálógatott fogasokról magukra öltenek néhány ruhadarabot, bemutatják egymást, némi bírálatot súgva a másikról a nagyérdemű közönségnek. Majd Aegeon jelenete következik (Vándor András), aki elmeséli családja történetét Solinusnak (Gulácsy Albert). A hosszú monológot a népmesék regélő tónusában jeleníti meg az izgalom, s egy-ben a hihetetlenség tetőfokán felszolgálónő jön be, kedves mosollyal két tej-

SHAKESPEARE: TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKA (NAGYVÁRADI ÁLLAMI SZÍNHÁZ). VARGA VILMOS, BILUSKA ANNAMÁRIA, ORBÁN KÁROLY

ILIE PAUNESCU-PAUL ARISTIDE: SALÁTAFEJEK (NAGYVÁRADI ÁLLAMI *SZÍNHÁZ)*. NICOLAE BAROSAN, ELISABETA JAR, GEORGE PINTILESCU, GRIG DRISTARU-TEODORESCU ÉS DOINA IOJA

színhabos feketekávét helyez a bakó „véráztatta tőkéjére". Ezt tetézi a család megkeresésére kapott huszonnégy órás határidő pontos betartását célzó óraegyeztetés. Karóra a középkori jelmezek mellett! A „stílustörés" ebben a produkcióban a lebegtetés eszköze, a kitágításé, amely egyszerre kérdőjelezi meg a történet mindennapi hitelességét, s teremt a mese varázslatával egy másfajta, nem kevésbé mély hitelességet. És nem utolsósorban újabb és újabb játéklehetőséget is. Mert játék ez az előadás, játék, amely amikor prózában már fokozhatatlan, dalba csap át. Egész kis operahangú kórus dalolja el a kissé hihetetlen, de mindenképpen boldog befejezést.

Az előadást a népes szereplőgárda felszabadult játéka jellemzi. Elsősorban a két főszereplőé. Két színész négy szerep-ben: bravúrlehetőség. Varga Vilmos (Antipholus) és Biluska Annamária (Dromio) él a lehetőséggel. Gazdagon áradó komédiázásuk, amelynek látszólagos spontaneitása mögött nagyon is tudatos szerepépítkezés húzódik meg, állandó figuraváltásuk könnyed eleganciája színészi eszköztáruk bőségét mutatja. Az a néhány gesztus és hanghordozásbeli sajátosság pedig, amellyel el-választják a két-két figurát, az alkotás belső szervezettségének, következetessé-gének finom jelzője.

Farkas István rendezői felfogásának két „áldozata" van: Kakuts Ágnes (Adriana) és Rácz Mária (Luciana). Az ő sorsukba Shakespeare túl sok komoly gondolatot rejtett a nők helyzetéről ah-hoz, hogy könnyedén beilleszkedhessenek ebbe a felfokozott vígjátékba. Játékuk finom művessége azonban átsegíti őket az akadályokon.

És végül még egy nevet kell említenünk: a díszlet- és jelmeztervezőét, Eliza-Popescu Zisiade hangulatos jel-mezei, de főként a keleti színjátszásból átvett kis miniatűr díszletházai, amelyeket az emelt színpad dobogójára állítottak be a kosztümös munkások, a rendezői elképzelés leleményes segítői voltak.

Két mai dráma

A román tagozat második előadásaként Ilie Paunescu és Paul Aristide *Salátafejek c.* vígjátéka került színre. Az új román darab - az ősbemutató Nagyváradon volt - vígjáték egy nem is olyan egyértelműen vígjátéki szituációból.

A történet: két férfi autószerencsétlenség következtében meghal. Őrangyaluk feltámasztja őket, összerakja a szét-

hullt testrészeket. A sötétben azonban elcseréli a fejeket: Palace fehér testére teszi a néger sofőr, Pepi fekete fejét. És fordítva. Reggel kiderül a tévedés, de változtatni egyelőre nem lehet, mert az égi hatóságok tanulmányozzák az esetet. Míg a döntés megszületik, a hősök visszatérnek a földre. Itt hatalmas örökség várja egyiküket. Csak éppen azt nem lehet tudni, melyiküket. Azt-e, aki a fej, vagy azt, aki a test egyezésével tudja igazolni magát. Szerencsére időben megérkezik az égi döntés - a fejek visszacserélése -, s ezzel a bonyodalom megoldódik.

Egy nem is olyan egyértelműen vígjátéki téma vígjátéka *a Salátafejek,* mondtuk. A darab sem az, és Mihai Raicu rendezése sem. Sőt. A hangsúlyelemek elmozdításával, a belső arányok átváltoztatásával komédiába fordítja a produkciót. Az előadás középpontjába a Gyilkos, egy szenvedélyes bűnöző alak-ját állítja - George Pintilescu nagyszerű játéka hű segítő -, és elerőtleníti az íróknak a humanizmusról szőtt, a cselekménybe be nem ágyazott elmélkedését.

A darab alapötlete - gondoljunk Thomas Mann *Elcserélt fejek e.* művére - drámát is hordozhatna. A szerzők a vígjátékot választották. A vígjáték azonban, éppen mert középütt áll a dráma és a komédia vonzásában, kevéssé sodró - legalábbis ebben az esetben. Így a komédiába váltó produkció túlzásaiban, végletes kiélezettségében többet nyújt: az előadást az eredeti mű fölé emeli.

A szereplők közül George Pintilescut már említettük. Dél-amerikai Gyilkosa kiemelkedő színészi teljesítmény. Fáradhatatlan színész, nincs egyetlen üres pillanata sem, akkor is teljes koncentráltsággal játszik, amikor magányosan áll valahol hátul, alig megvilágítottan. A két fiatal színész, Nicolae Barosan (Palace) és Grig Dristaru-Teodorescu (Pepi) nehéz feladatot kaptak a szerzőktől: ők adják a játéklehetőséget a többieknek, nekik viszont csak morzsák jut-nak.

Miromarimora őrangyal szerepében Elisabeta Jar lépett újra közönség elé. Nem nagy szerep ez, hallgatásból áll leginkább. S ezzel válik feladattá. Az *Átj*áróházban Elisabeta Jar főszerepben bizonyította sokoldalú képességét. Itt rá-adást adott. Hallgatásból. Abból a hallgatásból, amely a szótlanság művészi ségével beszélt.

A vendégszereplés utolsó előadása-ként Deák Tamás *A hadgyakorlat* című darabját a magyar tagozat mutatta be. A groteszk műfaji jelölést viselő darab cselekménye egy hadgyakorlaton játszódik. Egy hadgyakorlaton, amelyet Zénó ezredes vezet, s amely abban különbözik a szokásos hadgyakorlatoktól, hogy a két seregre osztott csapatok élessel lőnek egymásra, hogy a szökevényeket, a parancsmegtagadókat valóban kivégzik. Különben csupán hadgyakorlat az egész. Legalábbis ezt magyarázza Zénó az ellenőrzésre érkezett Gábriel államminisztternek. Miután Gábriel nem lelkesedik az újításért, Zénó börtönbe záratja, megbotoztatja és - biztos, ami biztos - letartóztatja a kormányt, a királlyal együtt. S ekkor bukik cl, egy véletlenen: a börtönben meglátogatja Gábrielt, és Balthazár közlegény megfojtja. A saját ostorával.

Gábriel úgy érzi, elérkezett az idő a parlamenti demokrácia megteremtésére. Téved. A király Zénó leghűségesebb társait emeli hatalomra, halálra ítéli. Balthazárt - s vele együtt a demokráciáról ágáló Gábrielt is. Egyetlen lehetőségük marad: a szökés. Balthazárhoz mennek a hegyekbe, ahol nem találják meg őket, *vagy* ha igen, akkor fegyverrel védekeznek majd.

A szerző írja művéről: *„A hadgyakor*latban a gondolatok kifejtési módja nagyon kevéssé elvont, ami jelen esetben *az erőszak* természetéből következik, ami maga sem elvont - tudjuk, menynyire nem elvont ... Tizenhárom drámát írtam, és sajnos nem mindig engedélyezhettem magamnak a kényelmet, hogy ne legyek elvont. Hogy ez most sikerült, a darab tárgyából következik, nem minden mélabú híján." Valóban, A *hadgyakorlat* nem elvont dráma, sőt, az erőszak és az erőszakot vakon szolgáló erők pontos, részletes rajza, hiteles színekkel, bizonyíték értékű részletmozzanatokkal. És szövetkezés, az egérfogóba jutott polgári demokrácia nyílt szövetkezése az erőszakkal, amelyből a gábrielek számára már csak a menekülés marad. Ila sikerül, ha szerencséjük van.

A Művelődés- és Művészetügyi Álla-mi Bizottság országos drámapályázatán díjat nyert darabot Szabó József rendezte. Munkáját a gondos kimunkáltság„ a hatáslehetőségek maximális, de nem túlzó kihasználása, a színészvezetés mozgásban, gesztusban, hanghordozásban egyaránt magasfokú megkomponáltsága jellemzi. A harmadik felvonásban, ahol a dráma veszít eredeti lendületéből, ritmusváltással, a groteszk elemek fokozásával ellensúlyoz.

Balthazár közlegényt Miske László játssza. Balthazár hatalmas, szálfa termetű férfi, ízes, népi beszédű. Nem művelt, de természetes esze - az a bizonyos

DEÁK TAMÁS: HADGYAKORLAT (NAGYVÁRADI ÁLLAMI SZíNHÁZ). MISKE LÁSZLÓ, CSIKY IBOLYA, TOLNAI LÁSZLÓ ÉS CZIKÉLI LÁSZLÓ

józan paraszti ész - a dráma egyetlen aktív hősévé emeli, aki megöli Zénót. A székely folklórt őrző beszéde természetesen árad. Miske László nem egy-szerűen beszéli ezt a sajátos, ízes nyel-vet, hanem éli; szavaiban, mozdulataiban, egész tartásában. Régen láttunk magyar színpadon ilyen népi hőst.

Gábriel államminiszter: Czikéli László. Kurtán pattogó hangjával, szögletes mozgásával életet lehel a kicsit művi figurába, s visszafojtottságával, belső tüzével erőt, tartást ad ennek a reménytelen helyzetben reménytelenül küszködő hősnek. (Czikéli László komédiázó tehetségéről már *a Tévedések vígjátéka* Angelo aranyművesében meggyőződhettünk.)

Zénó ezredes alakítója Lavotta Károly. Játéka az erőszak művészileg ki-munkált kórképe. Nem túlzásaival, inkább szenvtelenségével ér el hatást. Kár, hogy a maszkírozás természetellenessége kiemelte, megkülönböztette partnereitől.

Az előadás többi szereplője közül Csiky Ibolya (Kamilla), Balla Miklós (Benedikt), Varga Vilmos (Appendix) és Solti Miklós (A király) nevét kell említenünk. Groteszk túlzásaikban is természetes, spontaneitásában is gondosan munkált játékuk jelentősen hozzájárult a produkció sikeréhez.

Összefoglaló helyett

Színpadra állítás és rendezés. Azonos fogalmakként szoktuk használni leginkább a két szót. Pedig nem azonosak. Az első a munkát hangsúlyozza, a második az alkotást. A nagyváradi produkciók rendezői - ha szűkre szabottan, kurtán is, de ezt akartuk érzékeltetni - magas szakmai szinten dolgoztak: rendeztek. Rendeztek a szó művészi, alkotói értelmében. És még valami. A rendezői alapállás, szemléletmód. A két klasszikus előadásban, de a kortárs darabok előadásában is érezhető volt, hogy a rendezés közben állandó a közönség szem előtt tartása. Ennek a hazai színházainkban nem is oly gyakori jelenségnek a legtisztább jelentkezési formája a hatáslehetőségek szüntelen kutatása volt, amit a négy előadás változatos stílusa, a megközelítések sokfélesége jelez.

Ez persze nem csupán rendezői kérdés, de színészi is. És ez a másik tapasztalat. A nagyváradi színészek beszédtechnikája, mozgáskultúrája maga: fokú. Nálunk a színész leginkább úgy beszél, ahogy tud. Ők úgy beszélnek. ahogy a produkció stílusa megkívánja.

És nem erőlködve, hanem a gyakorlottság természetes könnyedségével. Nem forgatják a szájukban a szavakat, mint valami soha nem ízlelt ételt, hanem könnyedén, elegánsan - és tisztán, érthetően! - pörgetik, ismerve, értve a szavak, a tónus árnyalatait.

A színházi napok keretében rendezett szakmai vitán a nagyváradi színház egyik képviselője azt mondta, hogy a román színházkultúrát azért szokták jobb-nak ítélni, mint a magyart, mert van néhány világhírű rendezője, néhány világhírű produkciója, s ez nagyobb hírt, ne-vet biztosít. A felszólaló a nagyváradi előadások közül egyet sem sorolt a kiemelkedők közé. Udvariasságból, szerénységből tette? Nem tudom. Nekünk - ágy érzem - így is hasznos tapasztalatokkal szolgálhat a Nagyváradi Állami Színház vendégjátéka. Ha nem csupán megnéztük és tapsoltunk, de oda is figyeltünk. Ha tapasztalatait hasznosítjuk.

LUX ALFRÉD

A dada útja a magyar színpadon

Adósságot törlesztett a Thália Színház, több mint fél évszázados adósságot. Bródy darabját ugyanis Budapesten - a Színművészeti Főiskola 1957-es vizsgaelőadását és az 1958-as debreceni elő-adást leszámítva - utoljára 1917-ben újította fel a Nemzeti Színház, s ez sem jelentett több előadást, mint az 1902-es premiert követő időszak. Bródyt akkor a hatóságok, valamint az álszemérmes polgári erkölcs felháborodása némította el, de megnyerte magának nemcsak az irodalmi baloldal, hanem az esztétizmus értékekre figyelő rangos képviselőit is. Ady indulattól fűtött kiállása mellett Ignotus és Schöpflin Aladár is A *dadá*ra „szavaztak", sőt Herczeg Ferenc sem hallgathatta cl a darab társadalmi és művészi jelentőségét. Ezért meglepő, hogy a felszabadulás után huszonöt évnek kellett eltelnie, míg újra fővárosi színpadot kapott *A dada*.

Bródy Sándorra már első jelentkezésekor - *a Nyomor* novelláinak megjelenésénél - ráragasztották a naturalizmus címkéjét, s bár a felirat valamelyest elmosódott az idők és elemzések folyamán, még ma is determinatív erővel kísért. Pedig Kosztolányi már 1912-ben tiltakozott a hamis beskatulyázás ellen: „Felületes és könnyelmű becslés, hideg és elkésett, mint minden irodalomtörténeti mondat, és hogyha el akarunk igazodni Bródy Sándor művészetében, bizony rossz irányt." Ennyit szükségszerűen előre kellett bocsátanunk, mielőtt *A* dadáról érdemben akarnánk szólni.

Mert mit is mutat be ez az erkölcs-rajz? - írója ugyanis így definiálta a műfajt. Egy szerelemben megesett parasztlánykát, Bolygó Kis Erzsébetet, akit fővárosi úri lovagja úgy próbál „kárpótolni", hogy még nagyobb megalázásba, keserűségbe s a végén halálba sodorja. Nem elég, hogy gyermeke elhagyására kényszerítteti a nyomortól haszonéhes szülékkel, hanem szeretője gyermekéhez szerzi be dadának. A lány szeme már régen kinyílt, de a dajkaság az otthoniak egyetlen jövedelme - hát csinálja. Sőt úgy csinálja, hogy a tejgyermeket érzi végül sajátjának, s mikor a ház ura, a megcsalt férj vegzálását a szajhaerkölcsű nagyságos asszony rajta torolja meg, s éjnek idején kiüldözi a lakásból - voltaképpen az uraság *gye*rekéért lesz öngyilkos. A szituáció ilyetén kiélezése kétségtelen romantikus jegyekre utal, de nem feledkezhetünk meg a darab aforizmatikus tendenciájáról, mely önmagában teszi kötelezővé a túlzást. De túlzás-e voltaképpen A *dada* megkomponálása? Nem jobban, mint bármely típusrajzé, csakhogy itt maga a történés a középponti hős. Hadd idézzem Földes Annát, aki 1964-ben meg-jelent esszéjében - mindmáig a legátfogóbb, monográfiai igényű Bródy-tanulmány - alapvető megállapítást tesz a cselekmény szereplőiről: „Erzsébetnek csak sorsa van, nem íróilag kimunkált jelleme, mint ahogy általában, a dráma hősei is inkább társadalmilag meghatározott helyzetük, mint egyéni, lélektanilag megindokolt, hitelesített jellemük logikája szerint cselekszenek."

Azt hiszem, innen a kísértés, hogy a főszerep kivételével az eddigi bemutatók közül szinte valamennyiben - a korabeli kritikák tanúsága szerint - karikatúrákba csúsznak cl a jellemformálások. Erzsébet eleve kivétel, az ő alak-ját annyi líra és rokonszenv hatja át,

hogy lehetetlenné tesz minden karikírozást, sőt szürkeséget. Varsányi Irántől Bajor Gizin és Szabó Ildikón át egészen a mostani felújítás hőséig, Esztergályos Cecíliáig csak felsőfokú jelzőkben lehet méltatni az átéltséget, a megformálás hitelét. De ahogy távolodunk a premier időpontjától - márpedig világokat távolodtunk tőle, nem egyszerűen 68 évet -, mind nagyobb szerepet kellett kapnia (és kapott is) a rendezésnek.

19o2-ben maga a darab, puszta létezésével, robbanást jelentett. Talán bizonyítóbb erejű, ha a kronológiának megfelelően - Adyt is megelőzve - Herczeg Ferenc kritikájából idézek, hiszen az úri svihákságok derűs elkenője és kacsintva fejcsóváló krónikása ír így az Új Idők-ben: „Az ő darabja (Bródyé) végre is rettenetes arculütése a fővárosi társadalomnak. A pofon mindig kellemetlen marad, még annak is, aki megérdemelte. Sőt annak talán legkellemetlenebb." A továbbiakban persze megpróbálja kifog-ni a szelet Bródy vitorlájából, elkenve a darab kifejezett célját: „Nem akarom egyébként túlozni A *dada* írójának társadalompolitikai érdemét, mert meg vagyok róla győződve, hogy a tárgya meg-választásánál nem annyira az ember-szeretet, mint inkább a művészi géniusz vezette ... A művész lelke egy gyönyörű költeménnyel reagált ezekre a szomorú benyomásokra." Ignotus már sokkal politikusabban reagált a darabra, amikor „a mi első népdrámánk"-nak nevezte, mintegy ezáltal is utalva arra a különbségre, ami Bródyt a népszínművektől eleve elhatárolja. De elválasztja saját korábbi darabjaitól is: „A Hófehérke tapogatódzó technikájú Bródyjából egy ugrásra biztos dramaturgiájú színdarabíró lett."

Pedig a Nemzeti Színház nem is akarta vállalni A *dadát,* mint színrevihetetlent, így került aztán a Vígszínházhoz, amelynek Ditrói Mór volt az igazgatója. A Pesti Hírlapban Kóbor Tamás méltatja a produkciót: „Az előadás becsületére válik a Vígszínháznak. Igazibb paraszt-szobát még nem láttunk, igazibb pesti ebédlőt szintén nem. A cseléd-kvártély valóságos remeke a színpadi realizmusnak. Az ensemble pedig bámulatos. A parasztok, Szerémy, Nikó Lina és Pethes, tősgyökeres magyar alakok, a polgárok igazi pesti fajta, a cselédek mintha egyenesen a konyhából szabadultak volna a színpadra." A címszereplő Varsányi Irén és a nazarénust alakító Pethes játékát elemzi a továbbiakban.

Persze voltak más hangok is. A kispolgári mentalitás avatott szócsöve, az irodalmi konzervativizmus szűklátó-körű bajnoka, Alexander Bernát a Budapesti Hírlapban indítja el azt a had-járatot, amely a 25. előadás után a darab betiltásához vezet majd: „Szomorú világfelfogás, drámátlan dráma: ez Bródy darabja; egyes képek mozaikja; de a képek közt vannak pompásak" - kénytelen ő is legalább ennyit elismerni. A konklúzió azonban: „Káprázatos fény és undorító, rikító színfoltok emléke küzdött lelkünkben." „Nincs igazság ebben a darabban, csak igazságok vannak benne. De sok-sok igazság sem tesz ki egy egész igazságot." S egy árulkodó mondat: „Igaz, hogy életképnek nevezte el darab-ját, de ezzel maga ítélte el."

A pesti betiltás után kerül a darab - 1902. március 2-án - Nagyváradra, a Szigligeti Színházba. Itt találkozik vele Ady Endre, és írja meg lelkesült bírálatát a Nagyváradi Naplóban: „Jaj annak, aki nemcsak a közönség ízlése, de maga ellen a közönség ellen támad. Ezt tette Bródy Sándor." További szavaiból perzsel az indulat: „Mi a szenny a Bródy darabjában? Az igazság, ugye? Animális, aljas életet él a szegények sok százezre. Nem *igaz?* Az »úr« csak veszedelem, csak balsors a parasztra. Nem igaz? Mi vagyunk urai a paraszt bitangságának, szennyének, állati életének. Nem igaz? Úri családaink élete siralmas komédia . . . Nem igaz? A cselédek modern rabszolgák, a mi jogrendünk a rendőr kardja, szociális gyógyszerünk lovasrendőrök rohama. Nem igaz? Hol túlzott Bródy, ami különben sem bűn egy nagy célt szolgáló írónál?" Ha az ő konklúzióját - mely szerint „a darab .. . egy kis forradalmat csinált" - vetjük össze Alexander Bernátéval, valamint a betiltásokkal, láthatjuk, hogy nincs is kétféle értelmezése *A dadának*. Egyértelműen forradalmi színmű!

1917. október 5-én a Nemzeti Szín-ház újítja fel a drámát, Bajor Gizivel a főszerepben, Ambrus Zoltán inspirációjára. Az előadás fogadtatása hasonló a premieréhez, alig *megy* néhányszor. Ezúttal azonban a visszhangtalansággal próbálkoztak célt elérni a hivatalos fórumok. És negyven év telik el anélkül, hogy A *dada* műsorra kerülne. Pedig volna mondandója jócskán, hisz 1945-ig a viszonyok mit sem változtak, sőt!

1957. december 14-én aztán újból láthatjuk *A dadát,* ha csak egy villanásnyi időre is: a Színművészeti Főiskola vizsgadarabjaként. A kritikák szinte egyöntetű elismeréssel fogadják a drámát, bár néhányuk nem tartja szerencsésnek vizsgaelőadás számára, mivel egyetlen főszerep megmunkálására ad csak lehetőséget a fiataloknak. De ez csak másodlagos szempont. A Népszabadság éppen a választást dicséri: *„A dada* vizsgaelőadásának rendezőtanára, Várkonyi Zoltán hasznos szolgálatot tett a hagyományokkal nem mindig szerencsésen bánó szín-házainknak, amikor az érdeklődés reflektorfényét erre a fél évszázaddal ez-előtt született, hatásában ma is erőteljes erkölcsrajzra irányította." Bolygó Kis Erzsébet megformálója Szabó Ildikó, akinek alakításáról csak a legnagyobb el-ismerés, már-már elragadtatás hangján írnak. Rajta kívül Margittai Ágnes, Pápay Erzsi, Böröndi Kati és Fonyó József kap elismerést. Érdemes még Antal Gábort, a Magyar Nemzet kritikusát is idéznünk: „Várkonyi Zoltán - a rendező-tanár - és asszisztense, Pethes György kiváló munkát végeztek; megtalálták a dráma lényegét, visszaadták lég-körét. El lehetne ugyan vitatkozni azon: helyes-e ennyire hangsúlyozni a szöveg ritmikus, helyenként valósággal balladai hangvételű részeit, hogy finomabb, stilizáltabb ritmizálás nem lenne-e jobb, a lényeg azonban, hogy a rendezői koncepció művészi és egységes, méltó a műhöz."

Ezzel a vizsgaelőadással - mondhatjuk - Várkonyi Zoltán divatba hozta *A dadát.* Hiszen az 1958. szeptemberi bemutatót a debreceni Csokonai Szín-házban feltehetőleg az a tény is elősegítette, hogy mind Pethes György, mind Szabó Ildikó a színház művészei lettek. Szendrő József igazgató-rendezőnek segíthetett Pethes, aki Várkonyinak is asszisztense volt, Szabó Ildikó pedig már szinte rutinnal alakíthatta Erzsébetet, maradéktalan megoldást produkálva. Pétert Lőte Attila, Viktort Latinovits Zoltán, a rendőrt Tyll Attila alakítja, utóbbi kapja a legellentmondásosabb kritikákat.

De a fenti két előadástól függetlenül *is A dada a* „levegőben" van: még a debreceni felújítás előtt, 1958. május 9-én mutatja be a kolozsvári Állami Magyar Színház, Szabó József rendezésében, Dórián Ilonával a címszerepben, Az előadás hőse itt a rendezés: „Nem látszólagos fogásokkal operált, hanem a játék fegyelmezett összehangolásával, a mozgás, a helyzetek világos tagolásával, minden pillanat tartalmas megszervezé-

sével (Utunk). Vagy amint Marosi Péter írja a Bukarestben megjelenő Igazságban: .. hosszú idő óta legművészibb, legbiztatóbb teljesítménye színházunknak." Annál meglepőbb Eugen Nicoara Teatrul-beli kritikája, mely nem is annyira az előadást, hanem Bródy t támadja „Előadási nehézségek egy gyenge szöveg miatt" című cikkében. „Bródy sok jó darabja közül éppen egyik leggyengébbet, *a Dajkát* adta elő a Kolozsvári Magyar Színház, amely még erősen magán viseli Zola naturalista hatását." Márpedig - s ez az igazság - Bródynak éppenséggel nincs sok jó darabja, sőt, mindössze kettő állhatja a versenyt az idővel: *A dada* és *A tanítónő.* Zola helyett pedig jogosabb Gorkijt említeni, hisz *A dada* III. felvonása és az *Éjjeli menedékhely* rég meghúzott párhuzamok. Szó sincs persze arról, hogy Bródy elérné a realizmus gorkiji magaslatait, egyetemességét, de korának magyar színpadán elsőként szerepelteti a kendőzetlen nyomorúságot.

Nem szabad megfeledkeznünk *A dada* rádióváltozatáról sem, melyet 1957 februárjában sugároztak. A rendező, Képessy József - mint a Rádió Újság megállapítja - „szorosan fogott, lélektanilag kidolgozott stílusa ezzel az előadással jutott tehetsége egyik emlékezetes magaslatára". A címszerepet Szemes Mari szólaltatta meg kiválóan, olyan remek partnerek társaságában, mint Gózon Gyula, Petur Ilka, Kálmán György, Demeter Hedvig, Csákányi László, Váradi Hédi, Pethes Sándor, Makay Margit, Kozák László, Bánhidi László.

Ilyen előzmények után jutott el A *dada* a mostani felújításig. És tegyük fel a kérdést, amit már a kolozsvári előadás rendezője, Szabó József is feltett: van-e létjogosultsága napjainkban ennek a drámának, hiszen az ábrázolt társadalmat, konfliktusaival együtt szerencsésen belepte a por. Szabó József arra a következtetésre jut, hogy bár a cselekmény meghaladott, a darab művészi értékei „kulturális forradalmat termelhetnek egy letűnt világ hiteles ábrázolásával, a szerepekben rejlő artisztikus lehetőségekkel. Azt hiszem, ennél többet jelenthet *A duda,* mint ahogy jelent is a Thália Színház produkciója. Kazimír Károly kitűnően látta meg a lényeget, amire már Bródy felhívta a figyelmet, hogy műve : erkölcsrajz. S bár az erkölcsöket a kor termeli ki - s viszont: az erkölcsök regisztrálják korukat -, *A* dadában van-nak továbbélő értékek. A rendező keze meglehetősen kötve van, hiszen az alapvető realista tendencia mellett kétségtelenül vannak naturalista és romantikus jegyei is Bródy művének, amelyeket részben tiszteletben tartani, részben túllépni nehéz művészi kötelesség.

Ügy érezzük, Kazimírnak sikerült átmentenie az előadást ezeken a buktatókon. Mindenekelőtt a darabban rejlő - sokszor elemzett - balladai hangvételre építette elképzelését, és sikerült már az első felvonásban (sőt, különösképpen ott) szinte lorcai borzongást teremtenie a képmutatást rejtő falusi puritanizmus Bolygó Kis Erzsébet „bűnében saját hermetizmusát félti, amikor a középkori kiátkozást végrehajtja. A megesett lány ebben a kitűnő rendezésben már nem-csak szánalmunkat állítja maga mellé, de az erkölcsi igazság is ott lappang naiv rémületében. Talán csak a nazarénus Péter felfogása rejt ellentmondásokat; ennek az ízig-vérig romantikus figurának a szerepe nehezen engedi közel magához a mai nézőt. Kétségtelen, hogy az alakot körülfolyó pátoszt tompítani kellett, de ez a fokú tárgyilagosság, amit Kozák András játéka csak fokozott, nem a legszerencsésebb koncepció.

Annál kitűnőbb a kamaszlány Elza hisztérikus túlfűtöttségében, serdülő lázadozásában megnyilvánuló - Bródyén és korán, sőt talán az írói szándékon is túlmutató - értelmezés. Polónyi Gyöngyi játékában remekül vegyült a kamaszos önmutogatás a valóságos lelki konfliktusokkal, az elkényeztetettség a magára-utaltsággal, a naivitás az erotikával. Semmiképpen sem tudunk azonban egyetérteni a rendőr alakjának színre--vitelével. Ábel bá Bródy szövegében külön drámát sűrít magába, szinte tudathasadási tragédiát, a nép fiát., akivel a népet gyilkoltatják. Ehelyett a cseléd-kvártély rettegett, de titkon megmosolygott „háziurát kaptuk, egy magát mórikáló kakast a lenézett szemétdombon, akinek ma is forradalmi erőt sugárzó monológja elsikkadt a vásári mutatványosokra emlékeztető hatásvadászatban. Buss Gyula beleesett a szerep csapdájába: karikatúrát adott, semmi mást. Beleesik ebbe a hibába helyenként Ambrus András is, aki nem mindig tudott megszabadulni a külsőségekben rejlő vonásoktól, pedig Bolygó alakjának rendezői felfogása mintaszerű: az emberi elaljasodás, haszonleső brutalitás csak egy életforma s az életformát diktáló társa-dalom majdnem velejáró következménye. Ebből a tragikumból keveset kap-

BRÓDY SÁNDOR: A DADA (THÁLIA SZÍNHÁZ)
HACSER JÓZSA (SZAKÁCSNŐ) ÉS ESZTERGÁLYOS CECÍLIA (BOLYGÓ KIS ERZSÉBET)

tunk Ambrus Andrástól, csupán a figura nyálas kisszerűségét sikerült érzékeltetnie. Nem így Horváth Teri, aki az emberi melegség és a nyomor szülte könyörtelenség ragyogó összefonásából igazi Bolygónét formált.

Az előadás nagy élménye Esztergályos Cecília játéka. Mind a szereppel, mind a rendezői elgondolásokkal tökéletesen azonosult, Bolygó Kis Erzsébetje maradandó színházi élmény. Az alakban rejlő nagyon gazdag líraiságot mély átéléssel aknázta ki, finom ízléssel kerülve ki a szentimentalizmus veszélyét; nem a könnyzacskókra apellált, hanem a tudatos humanizmusra. Tragédiája mindennél világosabban mutatta egy letűnt kor aljasságát. Bródy szavai, nyelvének nem mindennapi költészete hiteles természetességgel szóltak ajkáról, mozgásával, gesztusaival megteremtette azt a közvetlen harmóniát, amely nélkül A *dada* elképzelhetetlen.

Bár nagy színészi lehetőség csak a címszerepben rejlik, a színvonalas együttesből ki kell emelnünk Hacser Józsa szakácsnéját, valamint Thirring Viola beteg cselédjét. A szakácsné karikaturisztikus ábrázolásra serkentő alakját kitűnő jellemrajzzá formálta Hacser Józsa, Thirring Viola pedig magába sűrítette a cselédkvártély atmoszféráját.

A díszletek szinte szereplői és jó szereplői az előadásnak. Mindhárom felvonás légkörét eleve meghatározzák, híven Bródryhoz s az ábrázolt korhoz, de híven a rendezői elképzelésekhez is. Akárcsak a jelmezek, Rajkai György művészetét' dicsérik.

Egészében véve a felújítás is azt bizonyítja, hogy a magyar színjátszás nem engedhet meg olyan fényűzést, hogy A *dadát* évtizedeken keresztül mellőzze.

BÁTKI BRATMANN MIHÁLY

A dada: Esztergályos Cecília

A színpadon Bolygó Kis Erzsébetnek hívják. Megesett parasztlány; úgy hozta világra a gyermekét, Bolygó Kis Klárikát, mint őt az anyja, azt a nagyanyja: apa nélkül. A templomból kipapolja a pap, a falusi legények megkergetik, ne-velőapja otthon nadrágszíjjal várja; mit is tehetne mást, elfogadja az egyetlen lehetőséget, felmegy Pestre dadának, lánya helyett egy kegyetlen kis idegent táplálni, szeretni.

Esztergályos Cecília balett-táncosnőből lett színésznő. A *Te* című kisfilmben tűnt fel: végigszaladta, végigtáncolta - végignevette a filmet. Már ismert színésznő volt, amikor a Színművészeti Főiskolára jelentkezett; mindent meg akart tanulni, ami a pályához kell. Két évi „kényszerpihenő" után (a Főiskola az első két évben nem adja ki növendékeit sem a filmgyárnak, sem a színházaknak) először a József Attila Színházban szerepelt, majd a Tháliában; negyedéves volt, amikor egy „igazi" fő-szerepben a filmsikerek után már komoly színházi sikert is magáénak mond-hatott: Móricz Zsigmond Csibéjét játszotta kamaszos-kedvesen, fájdalmas-szomorúan, dacos-keserűen - elragadóan.

BRÓDY SÁNDOR: A DADA (THÁLIA SZÍNHÁZ) HORVÁTH TERI (BOLYGÓNÉ) ÉS ESZTERGÁLYOS CECÍLTA (ERZSÉBET)

Ez két évvel ezelőtt volt; azóta a Thália majd mindegyik produkciójában láthattuk, hol kisebb szerepben, hol nagyobban. És most megint egy igazi fő-szerepben. Ez nehezebb, bonyolultabb, összetettebb, mint akármelyik eddigi szerepe; ebben a szerepben Esztergályos Cecília jobb, átgondoltabb, érettebb, mint akármelyik eddigi szerepében.

Egy kis sámlin ül, háttal a közönségnek, amikor a függöny felmegy, hátán megfeszül a ruha. Majd a kis pelenkákat hajtogatja, féltő gonddal szárítgatja őket a hideg kemence mellett. Olyan kicsire húzza össze magát, amilyenre csak lehet; összekuporodik, sarkokba, szögletekbe búvik apja, anyja - saját maga elől.

Amikor az úrfi - a gyerek apja - be-lép, kivirul, kiegyenesedik, megnő. Alig tudja, hogyan fejezze ki örömét, végül kezet csókol; nem szeretőjének, hanem a gyereke apjának. És amikor az a gyereket nem, csak őt akarja megcsókolni, nem hagyja. A megfélemlített kis parasztlányból egy pillanat alatt vérig sértett nő, anya lesz: elkergeti a biztos fel-lépésű, önhitten mosolygó úrfit. „Én szedtem fel, én tettem le" - vágja oda szüleinek.

Megérkeznek a gazdag pestiek dadát keresni; felfogadják Erzsit, aki attól a pillanattól kezdve már csak a gyerektől búcsúzik. Nem zokog, nem kiabál, olyan egyszerűen és természetesen be-szél, mint aki tudja, hogy ez a világ rendje - csak a szeméből folynak a könnyek. Csak a hátát látjuk akkor is, amikor apja hatalmas csizmájában, kék-pöttyös kendőben, fekete nagykendőben kibotlik az ajtón: esendő kis figura, gyermekét magára hagyó gyermek ő maga is.

Szép új ruhában, bársony cipőben látjuk viszont a második felvonásban, ha-ját a hosszú, lelógó copf helyett kontyban viseli. Leül az asztalhoz, egymás után veszi ki a leveleket a zsebéből, forgatja, nézegeti, a szakácsnővel olvastatja "őket; közben kipirul az arca, ragyog a szeme: otthon van. Az ajándékba kapott stiglicet elereszti: rabságában a madár rabságát még tűrhetetlenebbnek érzi.

„Nem is vagy te ember" - mondják neki. „Én? Ember? Én dada vagyok" - válaszolja, s úgy öleli magához a kis Tibort, mint nem is olyan rég még Klárikát ölelte.

„Én emberismerő vagyok. Lélektant tanultam" - mondja neki büszkén Elza kisasszony; ő csak szelíden mosolyog. Lélektan nélkül is többet tud az emberekről, mint itt bárki. És amikor az ügyvéd úr hiábavaló és erőszakos ostroma közben belép az asszony, és rendőrért kiált, az addig csendes, illedelmes lány - akárcsak az első felvonásban - hirtelen megnő. Ráparancsolnak, hogy vegye le az ajándékba kapott ruhákat, megteszi, s a ruhával együtt a ráerőszakolt fegyelmet, alázatot is levetkőzi. Fehér alsószoknyában, fehér ingben, mezítláb áll a szoba közepén, tisztán és egyszerűen, és így önti ki magából mindazt a mocskot és feketeséget, amivel az úri háznál találkozott. Nem is tudni, miért sír közben, magát, gazdáit vagy vesztett illúzióit siratja.

A harmadik felvonás nyomortanyáján, éjjeli menedékhelyén először ügyet sem vetnek rá, észre sem veszik. Után csetlik-botlik, végül fáradtan leül, megriasztja ez a sok ember, a nagy zaj: megint csak olyan kicsire húzza össze ma-gát, amilyenre csak tudja. Már nem Klári - Tibor után sír, őt félti, őt sajnálja. És amikor azt hiszi, hogy több baj már nem történhet vele, ennél mélyebbre már nem süllyedhet, újabb pofonok érik. Nincs egy hatosa sem, hogy gyufát vegyen, amit megihatna, azt is „kölcsön kell kérnie". Megissza a gyilkos italt, és megint olyan boldognak látjuk, mint amilyen a múlt nyáron lehetett. Anyja ölébe ül, apjára nevet, énekel, táncol - és összeesik.

Egyszerűen hal meg - mint ahogy egyszerűen is élt.

Bródy Sándor: A dada. Thália Szín-ház. Rendezte: Kazimír Károly; díszlet és jelmez: Rajkai György. Szereplők: Ambrus András, Horváth Teri, Esztergályos Cecília, Kovács Károly, Komlós Juci, Mécs Károly, Kozák András, Peti Sándor, Simon Zsuzsa, Polónyi Gyöngyi, Temessy Hédi, Hacser Józsa, Tándor Lajos, Lengyel Erzsi, Buss Gyula, Thirring Viola, Fellegi István, Kollár Béla, Szerényi Éva, Zámori László, Gyimesi Tivadar, Petényi Ilona, Kalocsay Ferenc, Vidó János, Pajor Jutka, Zeitler Orsolya.

ANTAL GÁBOR

Bródy Sándor és a magyar színházi élet

A budapesti színházi műsor különös véletlene, hogy egyidőben játsszák Bródy Sándornak *A tanítónő* mellett leghíresebb drámáját, *A dadát* és Barta Lajos *Szerelem* című színművét, amelynek be-mutatásáért Bródy oly sokat tett. Alkalom ez a kettős esemény arra, hogy né-hány elfelejtett adalék közreadásával szóljunk Bródy Sándor és a korabeli színházi élet kapcsolatáról.

Bródy, *a* **színiakadémista**

Bródy Sándor különböző helyeken *(Fehér Könyv, Jövendő* stb.) kifejtett ön-életrajzi vallomásaiban mindig utal arra, hogy ő eredetileg nem író akart len-ni, hanem színész. Beszél a budapesti színiakadémiáról is, „amelynek környéke a dicsőség mágnesével vonzotta", ám ő mindig csak környékről szól, és soha nem jelenti ki határozottan, hogy valóban járt is az akadémiára. Balassa József, a kiváló nyelvész és kritikus szerint viszont Bródy „nem tudott bejutni a színiakadémiára, s ezért életében képzelt szerepeket játszott. Hamletet, a nagy Galeottót, néha de Simrose marquis-t, a nők barátját, néha Mercutiót, a feltétlen lovagot stb." *(Balassa József: Bródy Sándor, Világ, 1924. augusztus* 17.) Ugyanakkor azonban Ivánfi Jenő a Színházi Élet Bródy-albumában azt állítja, hogy 1881-ben együtt jelentkeztek Paulay Edénél, s hogy Bródy rövid ideig járt is az akadémiára, s csak betegsége miatt kellett abbahagynia színészeti tanulmányai t.

Ivánfi nyilatkozata sem utal azonban arra, hogy mennyi ideig látogatta Bródy a színiakadémiát. Ám két forrás azt sejteti, hogy vagy ez a „rövid idő" nem is volt olyan rövid, vagy arról volt szó, hogy Bródy - bár az Akadémián kívül, de egész első pesti tartózkodása alatt - rendezni tanult Paulaynál. Az első forrás a Magyar Hírlap című napilap 1891-es évfolyamának III. 21-i számában, a „Magyar nemzeti opera kérdéséről" szóló, aláírás nélkül megjelent cikk, amely - többek között - azt írja, hogy „tapasztalatból tudjuk, hogy Paulay Ede rendezői tehetsége..." stb. Kiderített tény, hogy a színházi, művészeti kérdésekről abban az időben Bródyn kívül csak Ambrus Zoltán és Márkus Miksa írtak a Magyar Hírlapba, Ambrus és Márkus azonban részben minden alkalommal kiírták, vagy legalábbis jelezték aláírásukat (Bródy ellenben nem), részben pedig soha nem ismerhették „tapasztalatból" Paulay rendezői tehetségét, mert nem tanultak, s nem is jelentkeztek tanulni nála. A cikket tehát Bródy Sándor írta. A másik forrás Fenyvesi Emilnek, Bródy egyik legkedvesebb színészbarátjának nyilatkozata a Szín-házi Élet Bródy-albumában, amely szerint a fiatal, alig húsz-huszonkét esztendős Bródy - a kezdő újságíró - „valósággal előjátszott". Fenyvesi szerint az egész színház - közte a színészi munkához, a rendezéshez oly nagyon értő Gál Gyula csodálta a próbákon rendszeresen jelenlevő „civil fiatalember" nagy szakmai tudását. E tudást valahol, valakinél meg kellett szerezni, ez nem lehetett pusztán ösztön dolga! (Pesti és kolozsvári tartózkodása között Bródynak nemigen volt alkalma színészekkel, színházi emberekkel találkoznia.) Szín-házi, rendezői ismereteit tehát valószínűleg Pesten, Paulaynál szerezte. Es a *Színészvér (Magyar Nyomda kiadása, Budapest, 1893)* című, 1885 körül írt regényének egyes szakmai részei, kifejezései is arra utalnak, hogy Bródy nemcsak kritikusi és társasági vonalon találkozott színészekkel, hanem közöttük is élt.

Minden jel arra mutat, hogy még színiakadémista (vagy „maszek" Paulay-növendék) korában ismerkedett meg Márkus Emíliával, akiről vagy félszáz cikket írt különböző napi- és hetilapokban, folyóiratokban, és akit ő nevezett el „szőke csodának". A Márkus Emíliáról szóló cikkekben többször is visszatérnek a „pajtásom", „pályatársam", „hevületeim és bánataim ismerője „velem egy csizmában járó lány" kifejezések, amelyek - ha elfogadjuk, hogy Bródy egy ideig valóban járt az akadémiára, s abban az időben, amikor Márkus Emília - többek modoros epitheton ornansoknál.

Bródy és a Vígszínház kapcsolatához [1]945 előtti újságcikkek, emlékezések, s a Vígszínház alapításának 40. évfordulójára kiadott brosúra *(A Vígszínház 40 éve. Szerkesztette: Hunyady Sándor, Bpest, 1936.)* is úgy állítják be, hogy Bródy nemcsak a Vígszínház nagyszerű színészeinek, új utakat mutató színészi stílusának volt feltétlen elismerője, ha-nem szinte hozzátartozott a színházhoz, jó embere volt a Vígszínház tulajdonosainak és vezetőinek, megértője a szín-ház műsorpolitikájának. Molnár Ferenc is számos emlékezésében, cikkében Bródyt mint atyai barátját, mesterét említi. Nem csoda hát, ha még mindig az él az érdeklődők tudatában, miszerint Bródy ugyanolyan háziszerzője volt a Vígszín-háznak és a Lipótváros nagypolgárságának, mint a komoly tehetséggel, életlátással induló, később azonban üzleti sikerekre törő Molnár.

Ideje ezt a képzetet revideálni és meg-állapítani, hogy bár Bródynak több olyan színművét mutatták be a Vígszínházban, amelyben - a nagypolgári közönség kedvéért, a tulajdonosok, a vezetők kívánságára - végül is elkenődött a felvetett fontos probléma, s „a felháborodás el-kerülésére" megszelídült a csattanó, Bródy lenézte a Vígszínház dramaturgiai vonalvezetését, nem azonosította magát vele. Híres nyilatkozatában, amelyet a Tanácsköztársaság idején tett a Színházi Életben, azt mondja: „Majdnem minden utóbb írt színdarabom 3-ik felvonása rossz. Mert majdnem minden 3-ik fel-vonást meg kellett lágyítanom ..." (A *drámának való idő, Színházi Élet, 1919. április 12.)* Tudjuk, e nyilatkozat őszinteségét nem szabad bizonyos kritika nélkül fogadnunk. Bródy - éppen úgy, mint Kosztolányi vagy Babits - a kezdeti lelkesedés után kiábrándult a Tanácsköztársaságból. De a nyilatkozat mégis sokat mond! Az „utóbb írott színdarabokat" a Vígszínház rendelte tőle, s András fiának cikkéből tudjuk, miképpen követelték Faludiék, a Víg-színház igazgató-tulajdonosai, hogy írja át egyik legkiválóbb munkájának, *A ta-nítónőnek* utolsó két jelenetét. *(Bródy András: Az írót megveszik, Irodalmi Újság,* 1953. *augusztus 6.)* Az utolsó két jelenet az eredeti kézirat szerint távolról sem „hepiendes". Utolsó mondata az, hogy a tanítónő elmenetele miatt elkeseredett ifjú Nagy István apja képébe vágja: „Bele fogtok fulladni a pénzetekbe és a gőgötökbe!"

Bródy, aki egy másik, a Tanácsköz-társaság idején adott nyilatkozatában azt mondotta, hogy „a magam részéről boldog és büszke vagyok, hogy a régi erkölcs, divat és szükség béklyója le-hullt, és kitárhatom a két karomat, hogy végre azt csináljam, amit mindig akartam volna..." (Az *új színészek, Szín-házi Élet 1919. április 26.),* nyilvánvalóan tényleg kényszernek érezte, hogy

darabjait a Vígszínházban meg kellett „lágyítani". Hogy rosszkedvét, lelkiismeret-furdalását levezesse, újságcikkeiben többször támadta meg a „Lipótváros színházát", a „Lipótváros szellemét". *Lárvák* című kötetében az általa legfontosabbnak tartott színházi cikkek közé is bevette azt a Henry Bernstein *Sámsonjá*ról írt kritikát, amely a következő szavakkal kezdődik: „Ez aztán a valódi lipótvárosi darab. Sok börze és sok szerelem, buja luxus és új erkölcstan, de nem a Menger professzoré, hanem az, amelyben a házasságtörő nő, és a meg-csalt férjnek megbocsát ..." Ebben az éles, szatirikus hangnemben írta meg kritikáját abban az időben, amikor - a közvélemény szerint - az intézménnyel teljesen együttérző szerzője volt a Víg-színháznak. *(Bródy Sándor: Lárvák, Nyugat-kiadás, 1914.)*

A már említett Bródy-albumban Hegedüs Gyula is beszél Bródyról, még-pedig - meglepő módon - arról, hogy milyen szép gesztus is volt Bródytól, amikor Hegedüs öltözőjében kiiktatták a *Timár Liza* című színmű harmadik fel-vonásából az öreg Timár szerepét. Hogy mi volt e „kiiktatás" mögött, arról Bródy András, az író legidősebb fia így nyilatkozik:

- Bródy Sándor úgy készült *a Timár Lizára*, hogy abban a nagypolgárságot fogja leleplezni. Az ismert nagykereskedőképviselőt és családját választotta ki modelljének. A darab azonban a probléma bonyolultsága miatt félresiklott, s a harmadik felvonásban az öreg Timárnak, a milliomosnak egy hosszabb mondókájában próbálta Bródy megmenteni a darab eredeti célkitűzését: a nagy-polgárság önzésének és orránál tovább nem látó korlátoltságának leleplezését. Hegedüs Gyula, akit Bródy nagyra becsült, nem volt hajlandó az említett szöveget elmondani, és addig kapacitálta Bródyt, amíg le nem hagyta Timár szerepeltetését a III. felvonásban. Bródy Sándor, sajnos, belement ebbe, de ettől az időtől kezdve megszűnt barátsága Hegedüs Gyulával, s bár Hegedüs játékát, tudását továbbra is tisztelte, emberileg egy kalap alá vette őt Góth Sándorral, akiben az ügyeskedő, a nagypolgári közönséget kiszolgálni akaró színész prototípusát látta. *(Nyilatkozat e cikk szerzőjének, 1954. augusztus 10.)*

Valóban, a Bródy Sándor halálát követő cikkek, beszámolók kiemelik, hogy Bródy Sándor a Vígszínház színészei kö zül Fenyvesi Emilt szerette és becsülte a legjobban, pedig a közvélemény szerint Hegedüs Gyula volt a színház első színésze.

A fiatal írók, alkotók segítője

Az már tudott dolog, hogy mennyire szerette, becsülte Bródy Sándor Bartók Bélát, akinek a számára operaszövegkönyvet is készült írni. Az 1916-os *Fehér* Könyvben - többek között - ezt vallja: "És magyarul szól minden hangja, kell hogy ez magyar muzsika legyen, mert én megértem. Ha *50* évvel ezelőtt Wagneré volt a jövő zenéje, úgy ma Bartók zenéje az ..." Bródy azonban nemcsak szerette Bartók „magyar muzsikáját", hanem harcolt is érte, tettel és szóval. Tettel úgy, hogy nagy tekintélyét latba-vetette, és - mint azt Balázs Béla mondotta - „kitalpalta, kifenyegette a konok hivatalosoknál *a Kékszakállú* elő-adását". Amikor végre előadták Bartók Béla és Balázs Béla közös alkotását, A *kékszakállú herceg várát*, Bródy így nyilatkozott Cserna Andornak, a neves zeneesztétának: „Bartókon semmi nyoma, hogy a Lipótvárosi Kaszinó zenetudósai, professzorai és a nem jó hallású Ruszt József nyolc esztendeig akadályozták meg művének előadásában. Egyáltalán, úgy hat rám Bartók, mint aki bizonyos a dolgában..." *(Színházi Élet, 1918. június* ***2.)***

Jól megvilágítja Bródy segítőkészségét a fiatalabb drámaírói tehetségek iránt (s egyben árnyalja az író és a Vígszínház kapcsolatát is) az a szerep, amelyet Barta Lajos *Szerelem* című vígjátékának vígszínházi bemutatója körül vállalt. Barta Lajos ezt ekképpen mondta el nekem *1954* augusztusában:

- *Szerelem* című vígjátékom évekig feküdt a Vígszínház igazgatói szekrényében, s bár tetszett nekik a darab, óvakodtak attól a szerzőtől, akinek *Parasztok* című forradalmigyanús darabját annak idején Rákosi Jenő leparancsoltatta a Magyar Színház színpadáról. Végül mégis elő kellett venni a darabot, ki kellett tűzni a próbákat, de még az utol-só próbákon is veszélyben volt *a Parasz*toknál lényegesen szelídebb, de azért társadalmi tendenciájú darab. Hogy a darabot végül mégis előadták, s nem utol-sósorban, hogy nagyszerű rendezésben adták elő, abban igen nagy része van Bródy Sándornak, aki hívás nélkül, ön-magától jött el a darab egyik próbájára, és mert a darab megtetszett neki, három próbát - a legfontosabb három próbát! - ülte végig, s nagyon fontos instrukciókat adott a színészeknek. S hogy a szín-ház fanyalgó dramaturgja már semmi ellenlépést se tehessen, 1916. március 3o-án elismerő, buzdító cikket írt a még be sem mutatott darabról Az Estben.

A század eleji magyar színműiroda-lom egyik jó képességű, bátor problémákat felvető alkotóját, a később sajnálatosan elsikkadt Garvay Andort is erősen támogatta Bródy Sándor. Salgó Ernő azt állapítja meg, hogy *A pénz* című háromfelvonásos - ahogy a szerzője jelezte - soha nem kerülhetett volna színre a Vígszínházban, ha a szerzőt nem segíti tekintélyével Bródy Sándor. Garvay ebben az időszakban irodalmilag is erősen Bródy Sándor hatása alatt állt.

A „magvetőnek született" Bródy Sándor önmagával szemben sok „slendrián" tettet követett el. Ugyanakkor azonban hosszú volna a lista, ha felsorolnánk mindazon tehetséges színpadi írókat - különösen pedig színészeket és színész-nőket -, akikért, tehetségük kifejtéséért, előrejutásukért Bródy Sándor harcolt. És a csatározásaiban következetesebb, mint életének egyéb harcaiban: általában a tehetségekért, a nemzeti értéket jelen-tő, haladást szolgáló művészekért emelte fel szavát. Előásott olyan félig-meddig feledésbe ment darabokat, mint Gozsdu Elek Tizianóról írott *A félistenjét*, mert erőt, tehetséget, bátorságot látott a darabban. (Zárójelben: ezt a művész-polgár diszkrepanciát kitűnően kifejező drámát miért nem fedezik fel mai dramaturgjaink?) Ő volt az, aki rávette az egyik legnagyobb magyar színészt, Ujházi Edét, hogy írja meg régi nagy színészekről szóló emlékezéseit, hogy ezzel is segítse a kortársakat. *(Ujházi Ede: Régi színészek, B. S. előszavával. Budapest, 1908.)* Felismerte a fiatal Molnár Ferencben a briliáns színpadi érzék-kel megáldott írót, s ezt szóval-tettei bizonyította is. De elfordult Molnártól, amikor az exportdarabokat kezdett gyártani. (A Barta Lajosért vívott harc-nak többek között tüntetésjellege is volt a már hígabb műveket író Molnár el-len - az igazi Molnár védelmében.) Betegségében Fenyvesi Emil látogatta leggyakrabban a Grünwald szanatóriumban. És amikor - még Bródy halála előtt - Fenyvesi hirtelen meghalt, Bródy keservesen megsiratta „a kedves jóbarátot, akivel betegségében is annyit beszélt színházról, színházi emberekről, új tehetségekről". *(A Világ tudósítása B. S. utolsó napjairól, 1924. augusztus 13.)*

HEGEDÜS GÉZA

Udvarló a szennyeskosárban

Persze, hogy őróla van szó: Falstaff lovagról, az angyali nagy kövér korhely-ről, Henrik király - ama dicsőséges ötödik - ifjúkori ivócimborájáról, akit állítólag maga Erzsébet királynő kívánt udvarló gavallérként látni a színpadon. Lehetséges, hogy valóban így és ezért került bele a *Windsori víg nők* komédiája a királydrámák vérözönébe, mint egykoron a görög szatírjátékok bohóságai a vérfagyasztó antik tetralógiákba. S így lett Falstaffból, a trónörökös garázda, bárha okos, reneszánsz tarhásából a parlagi angol nemes halhatatlan paródiája, a pórul járt pénztelen uraság, akivel jól kibabrálnak azok a vidéki módos kisemberek - ha tetszik: a polgárok --, akik a polgárosító Tudorok hatalmának legfőbb támaszai és haszonélvezői voltak. Nagy történelmi jelkép az, ahogy a jókedvű polgárasszonyok szennyeskosárba ravaszkodják az idejét múlt: nemesurat. És ki ne nevetne szívből, ha egy nagy kövér embert bedugnak egy kosárba? Ez a történelmi jelkép immár négy évszázada hatásos helyzetkomikum. És *a Windsori víg nők* Shakespeare vaskos reneszánsz humorának a legkedvesebb, a leggondtalanabb és a népi komédiákhoz legközelebb álló megfogalmazása. Kínálja magát vígoperának.

És még jóval Verdi komikumában is magasztosan és mélyen emberi *Palstaffja* előtt egy ifjan sírbaszállt német muzsikus, akit Nicolainak hívtak, s aki egy-szerre telt el a felvilágosodás derűs értelemkultuszával és a német romantika varázshangulatával (s nem utolsósorban e német romantika első igazán nagy muzsikusának, Karl Maria Webernek üdvös hatásával), igazi commedia buffát komponált Shakespeare bohózatából. Nicolai zenéje nem fedi el, hanem hangsúlyozza a shakespeare-i szöveget: egy-szerre hitelesen Shakespeare és hitelesen romantikus - és olyan derűs, hogy a néző-hallgató még napok múltán is jó-kedvű tőle. A népművelés számára alig tudok elképzelni jobb előadást, hiszen egyszerre adhatunk nemes szöveget, nemes muzsikát, felettébb mulatságos cselekményt, kitűnő játéklehetőséget. És mégis milyen régóta nem szerepelt műsorunkban. De most már találkozhatunk vele. Én a Kulich téren láttam, a Déryné Színház fővárosi otthonában, ahonnét azóta már útjára indult falvaink és kisvárosaink felé.

Ezzel a kitűnő Déryné Színházzal kulturális köztudatunk egy kissé (nem is kissé) mostohán bánik. Találkoztam már jó néhány prózai produkciójukkal is, és újra meg újra meg kellett állapítanom, hogy nemcsak tiszteletreméltó munkát végeznek, amikor vállalják a vándorszínészek megpróbáltatásokkal teljes és nagyon kevés kritikai elismerést nyerő feladatát: túl a tiszteletreméltóságon itt jó rendezők és hivatásukhoz méltó színművészek adnak igazán művészi élményeket olyan nézőtömegeknek, amelyek jórészt általuk találkoznak a színház lélektisztító varázslatával. De azt hiszem, hogy még kitűnő prózai eredményeiknél is nagyobb jelentőségű, amit most már évek óta a vígopera és a klasszikus operett - vagyis a nemes könnyűzene - terén végeznek. És nagyon örvendetes, hogy most erre a *Windsori víg nők* elő-adásra a napi sajtó kritikai rovatai is felfigyeltek.

Nekem - és nyilván sokunknak, akik történetesen láttuk - már évekkel ezelőtt igazi művészi meglepetést okozott a Kulich téren Offenbach *Párizsi* életének csillogóan jókedvű előadása. Akkor fedeztem fel magamnak, hogy *Kertész László* milyen jó rendező, s tisztelettel adóztam neki, hogy tehetségét mindenestül a népművelés, a falusi nép nemes gyönyörködtetésének szolgálatába állítja. Szeretem Offenbachot, és örülök, ha olykor végre újra megjelenik szín-padjainkon. De ne tagadjuk: Nicolai ennél még színvonalasabb könnyűzene, és főleg Shakespeare sokkalta értékesebb szöveg. És Kertész László rendezői leleménye is még jobban érvényesült itt, kiegészítve *Ligeti Mária* bűvöletesen édes koreográfiájával. Nem is csodálatos, hogy a színészek olyan látható jó-kedvvel komédiázzák-éneklik végig a játékot. Ha szabványos színikritikát írnék, alig győzném felsorolni és elemezni az egyes szerepek alakítóit. De így sem tudom elhallgatni, hogy Blaha Márta énekesnőnek is, színésznőnek is odatartozhatnék a fővárosi művészek első vonalához; köszönet neki, és nekik, a többieknek, hogy művészetüket ily alázatosan állítják a népművelés szolgálatába.

Mert amit csinálnak, az elsősorban népművelés, akárcsak hajdan Dérynéé és társaié. Járják a falvakat, játszanak és énekelnek azoknak, akik általuk - és nem ritkán *csakis* általuk - találkoznak azzal a zenei kultúrával, amely oly jól kezdődik a számukra az általános iskolákban, és oly hirtelen, folytatás nélkül szűnik meg attól a pillanattól kezdve, hogy befejezték az iskolai tanulást.

Mások is elmondották már, talán kultúrpolitikai közhely, hogy általános iskoláinkban hála Kodály halhatatlan emlékezetének - igen jó a zenekultúrai nevelés. De nem kevésbé közhelyszerű az az igazság, hogy az így jól indított ifjú a falvakban szinte egyáltalán nem talál olyan lehetőségeket, amelyek kielégíthetnék az iskolában üdvösen felébresztett zenei igényeket. Nos, a Déryné Szín-ház a maga erejéhez és lehetőségeihez képest még ezen is tud segíteni, amikor oly fontos prózai előadásai mellé műsorába iktatja a vígoperát. A vígopera (és közeli rokona: a klasszikus operett) a nagytömegek számára tud adni igazi zenei élményt, méghozzá úgy, hogy jó esetben összekapcsolja a nagy tömegek számára könnyen befogadható értékes irodalommal is. Erre talán éppen ez a *Windsori víg nők* előadás a legjellemzőbb példa, hiszen itt a néző egyszerre kap jó zenét és Shakespeare-t. A Shakespeare-kultusz pedig amúgy is legfontosabb színházi hagyományaink közé tartozik, a néhai angol lángelmét már a XVIII. század vége óta honosítottuk, némiképpen magyar klasszikusként is nyilvántartjuk, és jogosan, mivel nem beszélhetünk magyar színházi kultúráról Shakespeare nélkül.

Aki pedig az általános iskolából hozott zenei kultúrával amúgy istenigazában élvezi Nicolait, annak lelke és füle már elő van készítve Weberre is; és aki a magáénak tudja már Webert, annak lelke kinyílt Wagner elé is. Amiként aki jót nevetett Falstaff lovag póruljárásán, az már benne él a Rózsaháború Angliájában, és nem lesz idegen a számára III. Richárd tragédiája sem.

A Kulich téri kitűnő előadás óta újra meg újra arra kell gondolnom, milyen helyes úton jár a Déryné Színház, ami-kor Offenbach szatirikus, polgárcsúfoló bolondozásától eljutott az igazi vígoperához, és faluról falura járva végzi a nagy demokratikus feladatot: a nép köztulajdonává teszi - méghozzá jókedvűen, mulattatva - a mindenkit megillető zenei és irodalmi nagykultúrát.

Solti Bertalan három szerepe

Rifat Bereket agának nincs nagy szerepe *A Musza Dag negyven napjában.* A háborús szenvedélyek közepette néhány percre a békességet hozza a színpadra, egy megtört, töprengő lelkű öregember tudását a békéről: mohamedán létére is segítséget kínál Bagradjannak, a bekerített örmény keresztények vezérének. Az a néhány mondat tehát, amit szájából hallunk, nem is annyira a békére, inkább a konkrét tervre, a szökési akcióra vonatkozik. A béke üzenetét nem szavakkal, a jelenlétével hozza. Amikor Solti Bertalan belép a győri Kisfaludy Színház színpadára, néhány percre át-melegszik a levegő, a néző jóleső enyhületet érez, s egyszerre úgy tűnik, el-kerülhető még a katasztrófa.

De ugyanaz a hang, mely itt emberséggel, érzelemmel átfűtött atmoszférát hoz az ellenséges szenvedélyek világába, kemény és határozott lesz *a Kinek se nap, se szél* előadásán. Pedig Solti Bertalan ekkor is elsősorban a hangjával alakít. A hangjával, melyben gesztusok nélkül is megérezzük az átélt dráma gyötrelmét, fojtogatását. És hogy ez a hang valóban nem keveset tud, azt legújabb szerepe, a Szolnokon bemutatott *Viharos alkonyat* Polezsájev professzora is bizonyítja.

Robert Bolt drámája, *a Kinek se nap, se szél* különösen nehéz feladat elé állította a színészt: a dráma sikeres angol filmváltozatával kellett konkurrálnia. Solti Bertalan egy percre sem engedi magát Paul Scofield hatása alá, de nem is akar erőszakoltan mást teremteni: egy-szerűen azt játssza el, amit neki jelent a szerep. Alakításában mellékessé válik a jogász Morus Tamás hideg józansága, viszont annál dominánsabb szerepet kap a gondolkodó Morus lelki nemessége és bölcsessége. Solti Morus Tamása nem a jogtudományban és gyakorlatban való rendkívüli jártasságával, hanem erkölcsi felsőbbrendűségével kerekedik ellenfelei fölé: s ezért a Bolt-dráma győri előadásának azok a legizzóbb percei, amikor Morusban az erkölcsi döntés megszületik, azok a percek, amikor megérti, hogy már semmije sincs, csak a tisztessége, erkölcsi tartása, a puszta életét sem mentheti meg. Ez az erkölcsi tartás azonban épp e „csak" miatt magasodik drámailag a pusztulás fölé: így válik Solti Morusában az igazságosság szeretete erősebbé, mint a halál.

A történelem nem Morust igazolta, hanem Henriket, a reformer királyt. De Morus a történelem igazságával a lelki-ismeret szabadságát helyezi szembe. Úgy tűnik, Solti Morus-alakítása e drámai paradoxon felismerésére épül: nem az ügyes és józan jogász mindent tudásával rajzolja meg a hős lelki szilárdságát, hanem azzal a gyötrő vívódással, mely a félelemtől, a már-már kicsinyes reszketéstől a halál vállalásáig vezet. S ami-kor a döntés megszületik benne, egy-szerre ítéletként hangzanak az iménti fáradt öregúr szavai: a színész hangjának ugyanazok a modulációi, melyek az előbb még semmivel sem jelentettek többet önmaguknál, egyszerre feltöltődnek, drámaivá forrósodnak, mintha már nem is alakítaná, hanem ő maga lenne Morus. Vagy mintha nem is Morus Tamás életéről, hanem az övéről lenne szó: az előadás utolsó perceiben ez a döntés teremti meg a színész és szerep végérvé-nyes azonosulását.

A Viharos alkonyat Polezsájev professzora merőben más jellegű szerep; és Solti hangja - ugyanaz a hang, mely Rifat Bereket aga békességét és Morus Tamás nemes tisztaságát hozta a szín-padra - a humor csillogásával ismét más atmoszférát teremt a szolnoki Szigligeti Színházban. Ami mégis közös e szerepekben, az a színészi feladat belső meg-oldása; ez teszi jeles alakítássá Polezsájevét is.

Az elmúlt évek során már két alkalommal - Egerben és Debrecenben is - játszotta Rahmanov *Viharos alkonyatá*nak főszerepét; mostani alakítását még-sem a rutinos formulák jellemzik. S bár a darab „üresjáratait" a legtöbb esetben ő sem tudja feltölteni, most mégis inkább erényeiről szeretnénk szólni. A humoráról. Ez a humor (mint ahogy a szó eredeti latin jelentése is) nemcsak könnyed komikumot, játékosságot jelent, hanem nedvességet, azaz könnyet is: mosolyogva nézzük Polezsájev professzor szín-padi ügyködését, csetlését-botlását, s egyszerre meghatódunk, elérzékenyülünk, mert szerényen, takartan, de előbukkan belőle érzelmi finomsága. Solti azonban nem hagyja, hogy elsüllyedjünk olcsó érzelgősségünkben, s egy-egy száraz, de játékos gesztussal máris kijózanít.

A kis mitugrász professzor felveszi a newtoni talárt, és méltóságteljes tudóssá válik: nem a kosztümtől, hanem attól, ami benne történt. Megtudja, hogy az általa oly nagyra becsült Lenin milyen sokra tartja őt: előbb a - megjátszott - felsőbbség rajzolódik ki az arcán, majd ahogy látja, hogy Bocsarov nem is figyeli „arcjátékát", lassan elereszti arc-izmait, s oldottan, felszabadultan elönti arcát a büszkeség. Pedig Rahmanov drámája ekkor már mind sematikusabb eszközökkel épül, ellaposodik. Solti azonban komolyan veszi a sematikus figurát - és alakját átszövi humorral. Ettől a humortól hisszük el a dráma naiv cselekménybontását, ettől lesz líra az, ami könnyen lehetne szentimentális enyelgés, ettől lesz drámai az, ami egyébként propagandisztikus szónoklatnak tűnne.

A darab utolsó jelenetében - maga Lenin hívja fel telefonon a professzort - Solti mély, ihletett játékkal oldja meg a dráma legkritikusabb pontját: ebben a néhány mondatos telefonbeszélgetésben mintha hirtelen felszabadulnának énje rejtett rétegei: az öreg tanár kispolgárisága és a tudós nagyvonalúsága, megilletődöttsége és önérzetessége. De mind-ez már nem úgy, mint a Bocsarovval való beszélgetésben, nem fokozatos és tudatos átalakulással, hanem gyors, vibráló váltásokban, egyszerre kizökkentve Polezsájevet élete szerepéből: amit eddig szelíd humorral takargatott, arról egyszerre letöröl minden mázt. És e telefonbeszélgetés néhány perce alatt igazi dráma, forró levegő sűrűsödik a szín-házban.

P. A.

Köpeczi Bócz István rajza

MAJOROS JÓZSEF

Hogyan játszik a család?

Gyárfás Miklós *játszik a család c.* vígjátékában Koltay János világhírű agybiológus családjáról megtudjuk, hogy minden évben, a családfő születésnapján eljátszanak egy kalandtörténetet. Múlt évben indiánosdit játszottak, most valami falbontósdira készülnek. Ám játékszeretőbb család Koltayék annál, semmint hogy alkalomszerűen űzzék nemes szenvedélyüket: egyébként is játszanak ők, állandó szerepeik vannak. A tudós atya például azt játssza, hogy ő a föld-kerekség legzseniálisabb családfője. Kamasz fia, Feri már csókolódzó felnőttet, Koltay papa és Aranka néni zsörtölődősdit, Elza, a világhírességszép, fiatal felesége pedig boldog megelégedettséget ját-szik. Feri szerint a múlt évi indián farsang remekül sikerült. Ez a mostani jel-mezes mulatság furcsa véget ér. A betörősdi játék kellékei furfangos tréfát űznek viselőikkel: nemhogy ellepleznék, de leleplezik őket.

Gyárfás könnyeden szórakoztató, mulatságos játékot formái e „rádöbbenésből". Kicsit könnyedebbet, ahogy elvárnánk tőle: a játék ötleteiben, fordulataiban olykor mintha a rutin tünetei mutatkoznának. Mégis, a darab jól időzített helyzetkomikumai, a frappánsan karakterizáló dialógusok elegendő gyújtóanyagot tartalmaznak ahhoz, hogy a Pesti Színház, Bozóky István rendezésében, friss, jó tempójú előadással örvendeztessen meg. Elegendő hálás szituációt, játéklehetőséget a színészeknek ahhoz, hogy kedvük támadjon a saját játékszenvedélyüket is beleélni a szerepeikbe.

A színészek többségükben élnek is ezzel a lehetőséggel. Egy másik részük is bizonyára örömest mókázna, csak számukra szűkösek a lehetőségek. Egysíkú feladatot kap *Szegedi Erika* a professzor feleségének a szerepében. Alig több a feladata annál, hogy „hangjában, külsejében töretlenül őrizze tizenöt év előtti lányvarázsát". Kellemesen, mutatósan és kellő reprezentációs manírral - őrzi. A játékban is mostoha szerepet kap: férje Nobel-díjas alteregójának, Lord Thomas Barnettnek a felesége. Hűség-jelző mosolyok itt is, ott is. Vonzalma a sete-suta Moórhoz egy-két, inkább anyai simogatásban realizálódik. Szegedi Erika e pillanatokban igyekszik kevésbé anyai, inkább visszaálmodott kislányosan lírai lenni - tehetségét azonban e néhány pillanat sem próbálja igazán. *Detre An*namáriának csak a szimmetrikus összkép kedvéért jut szerep, hogy Feri se maradjon partner nélkül. Dosztojevszkij felügyelőként sem. A jogügyi miniszter Klári lánya ebben a minőségében az Evelyn névre hallgat, viszont ebben a minőségében eléggé megkésve illeszkedik a játékba. Így megkésve is csitrimód öntudatosan, durcásan s végig üdén-bájosan.

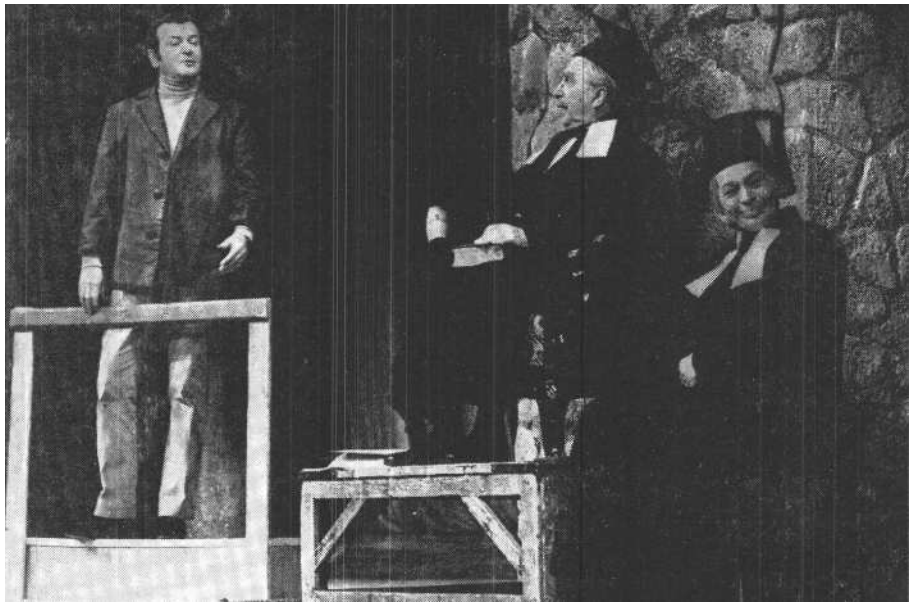
Mindkettőjüknél változatosabb játéklehetőség nyílik a professzor és Falbontó Edward kettős szerepében *Somogyvári Rudolf* számára - annál feltűnőbb, hogy mily kevéssé érzi Somogyvári ezeket a lehetőségeket. Úgy tűnik, megelégszik azzal, hogy őszülő halántékú, hűvösen elegáns és világhíres professzor. Meg azzal, hogy irigylésreméltó. Hogy halványkék garbója még sportizmokra feszül, de már kétszáztizenhét (!) sor őrzi halhatatlanságát a természettudományi lexikonban. Sajnáljuk, hogy beéri ezzel, hiszen professzorként lehetne jóval felengedettebb, természetes és kevésbé nagyvonalú. Falbontóként pedig alkalmasint játékosabb kedvű és átlényegültebb -- ha már kitalálta ezt a kalandhistóriát, s főleg, ha a kedvéért folyik ez a játék ...

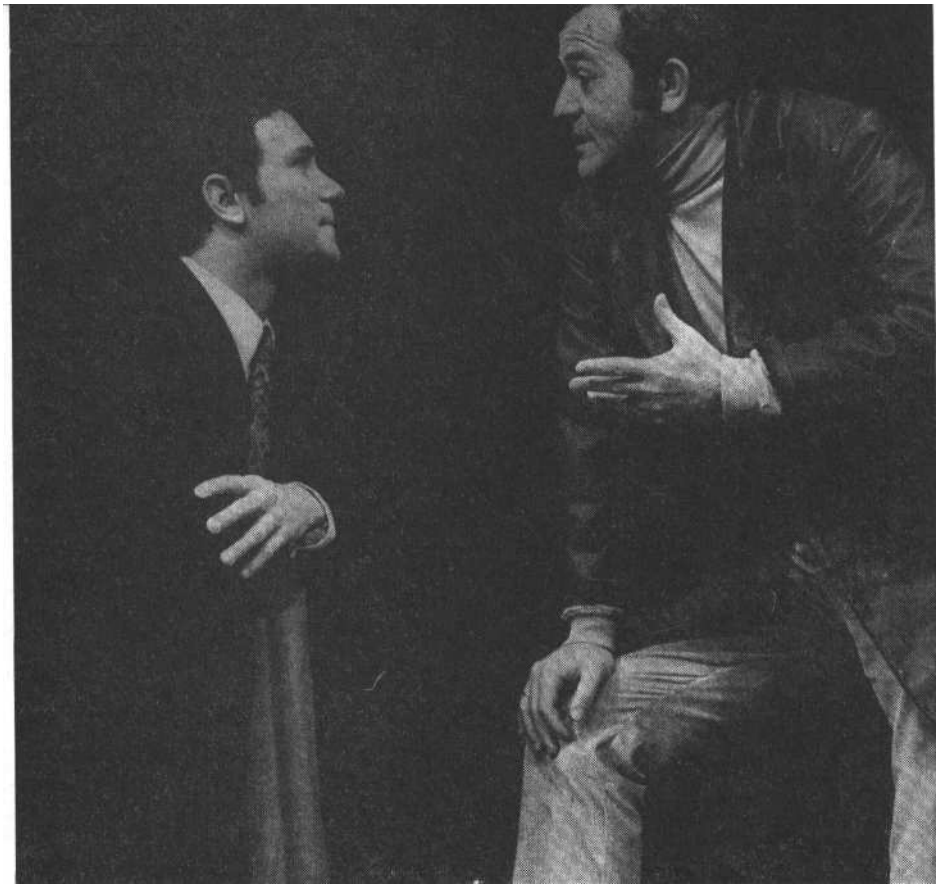
Feri, *Kern András* alakításában kamaszosan szögletes mozgású és naivan önleleplező egyszerre. A játékot, gyanútlanul, ő gondolja tán egyedül halálosan komolyan, s azután ő is csalódik a legnagyobbat benne. Kamaszsors. Nincs kedve viccelődni anyja és Moór éjszakai duettjén - majdhogynem sírva fakad. Kern szándékosan eltúlozza a le-leplezés fiúi gyötrelmeit, a kamaszlélek-tan hitelessége érdekében. Nem sokkal később ugyanis teljesen megfeledkezik e gyötrelmekről: „bedől" az álszent fel-nőtteknek.

Sulyok Mária a nagy tudós anyósa-

GYÁRFÁS MIKLOS: JÁTSZIK A CSALÁD (PESTI SZÍNHÁZ) PÁGER ANTAL (ID. KOLTAY), SULYOK MÁRIA (ARANKA)

GYÁRFÁS MIKLÓS: JÁTSZIK A CSALÁD (PESTI SZÍNHÁZ)
SOMOGYVÁRI RUDOLF (KOLTAY), PÁGER ANTAL (ID. KOLTAY), SULYOK MÁRIA (ARANKA)





GYÁRFÁS MIKLÓS: JATSZIK A CSALÁD (PESTI SZÍNHÁZ)
TORDY GÉZA (MOÓR), SOMOGYVÁRI RUDOLF (KOLTAY)

ként a hajdani gyümölcskereskedő, „majdnem kofa" mészes fintoraival járkél a fennkölt otthonban. Szíve, mint panaszolja, valamikor „tele volt rendes, durva érzésekkel", s most mit kezdjen velük e kiművelt családban? ... Sulyok e lelki traumát a kedélyes zsörtölődés, az elkántáló önsajnálat nagyon jellemző gesztusaival hitelesíti. Visszafojtott elégedetlenségét gyarló módon a jelenlétének leginkább kiszolgáltatott Koltay papára zúdítja. Bátran zúdíthatja, hiszen *Páger Antal* Koltay papája remekül veszi a lapot, háborítatlan kedélynek örvend. Elismeri, vasúti pénztáros korában ő sem számított erre a „flanc-ra", mégis, nem restelli bevallani, hogy „lubickol az emelkedettségben". Persze, s ezt Páger nagyszerűen eljátssza, ebben a lubickoló attitűdben jó adag úrhatnám csipkelődés is rejlik. Hogyisne, hiszen mégis csak az ő fia körül forog itt minden, és Koltay papa büszke a fiára! Érezteti is a zsörtölődő komaasszonnyal, igaz, finoman, már az újmódi etikett szerint... Kettősük a betörősdi játékot is igen sok egyéni ötlettel, színfolttal élénkíti. Sulyok özv. Moliére-né szerepében még inkább a magáénak érzi a terepet egészséges érzelmei kinyilvánítására. Páger nem titkolt infantilis örömmel áll feladata magaslatán - mint Shakespeare-bíró. Kellő méltósággal, peckesen-szálfaegyenesen suhogtatja bírói talár-ját - emellett kimért mozdulataiban azért megőriz valamit hétköznapi viselete sztereotip gesztusaiból is. Kettőjük játékával sokat nyer a vígjáték.

GYÁRFÁS MIKLÓS: JÁTSZIK A CSALÁD (PESTI SZÍNHÁZ)
SZEGEDI ERIKA (ELZA), TORDY GÉZA (MOÓR)

A legtöbbet *Tordy Géza* játéka lendít az előadáson: egy Moór Miklós név-re hallgató ügyefogyott zsenipalántát alakít - kitűnően! Szerencsére, hiszen szerepének előkelő dramaturgiai pozíciója van: véletlenszerű ballépései a mérleg, amelyen a család tagjai megmérik, összemérik a szerepeiket.

Dobozokkal telepakoltan vánszorog a színpadra a ház úrasszonya mögött. Illemtudó vánszorgás ez, kicsit túljátszott. Értelme annyi, hogy ő most *segít,* s noha szóra sem érdemes, de azért mégis csak itt van, tessék már észrevenni, tessék már mondani valamit, bármit, hadd kezdek el idézni a professzor úr tanulmányaiból. Nehéz helyzetbe kerül, Elza valahogy nem fogékony erre a készséges vánszorgásra. Zavart, félbehagyott, kapkodó némajáték. Lassan harmadszor köszönik a segítségét: kínos pillanatok. Tordy a színpad közepén áll, mindene görcsben. A lába, az aktatáskáját markoló keze, a nyelve - végül eldadogja azért szerénytelen kérését. Riadt, könyörgő szemei jó előre bocsánatot kérnek minden kiejtett szaváért, s miközben beszél, gesztusai azért is hálásak, hogy egyáltalán szóba állnak vele. A világért sem akar lábatlankodni, csak hát ő tulajdonképpen lángész, ájultan tiszteli a professzor urat, szeretné, ha a professzor úr észrevenné, felfedezné, mi-egymás - ezért toporog olyan kitartóan. Végül is ügyesen toporog. Tordy játékának az ad külön karakterisztikus szín-foltot, hogy érzékelteti a zsenijelölt két-balkezes *céltudatosságát is.* Igaz, hogy Koltay előtt majd ténylegesen is elalél, de mennyiféleképpen! Önfeláldozóan, meglepetésszerűen, bénultan a tiszteleettől, infantilisan az örömtől... Az is igaz, hogy Elza körül úgy szerencsétlenkedik, hogy Feri hozzá képest felnőtt-számba megy, de azért az éj leple alatt stílszerű, teátrális gesztusokkal udvarol - s hát persze, hogy sikerül is neki minden. Imbolygó léptekkel egyensúlyoz a célja felé: produkciója megmosolyognivaló, sokszor rámutatós kacagásra ingerlő, de mindenképpen vonzó. Tordy Géza nem először bizonyítja sajátos humorát, érzékletes aromájú komédiázó kedvét: a balek zsenijelölt szerepében lenyűgöző karakteralakítással ajándékoz meg.

S hogy a címben föltett kérdésre összefoglalóan is választ adjunk: olykor kicsit fáradtan, néhol „szereposztási" egyenetlenségekkel küszködve, de azért szórakoztatóan, szellemesen, fölengedett kedvvel és színes derűvel - játszik a család.

Gyárfás Miklós: Játszik a család. Pesti Színház.

Rendezte: Bozóky István; díszlet: Fehér Miklós; jelmez: Kemenes Fanny. Szereplők: Sulyok Mária, Páger Antal, Szegedi Erika, Somogyvári Rudolf, Tordy Géza, Kern András, Detre Anna-mária.

RÓNA KATALIN

„A mögöttes világot szeretném a néző elé vinni"

Beszélgetés Bartha Lászlóval

A sötét körfüggöny előtt hat óriási kőtömb. A pannókon Németh László hőseinek arcmása és izgatott, gyors jegyzeteik.

A Tiszaeszlár kopár színpada felett egyetlen fojtó, plasztikus fekete tömeg lebeg. A folt ráfekszik az egész színpad-ra, a drámára.

Fehér falak között a szürkétől az aranyig terjedő fényeffektusok démoni sugárzásában hangzanak el Borisz Godunov szavai.

Bartha László díszlettervei ezek.

Festőművész és díszlettervező. A kettő természetesen és bonyolultan van együtt e művekben. Bartha tudatos művész. Sajátos formanyelvével, mely elidegeníthetetlenül az övé, rokonszenves, egyé-ni utat teremtett, és valószínűleg éppen ebben rejlik művészetének ereje. Díszletterveinek művészi kiindulópontja a darab adta valóság. Ezt a valóságmagot viszi át motívumokba, sűríti hangulatokba, szellemi tartalmakat kifejező díszletelemekbe. Egyszerre teremt játékteret, atmoszférát és költészetet a színpad varázsos és művi voltában is eleven és igaz világában.

- *Kezdetben olyan díszlettervező akartam lenni, akinek a díszletei fel sem tűnnek a nézőnek. Úgy gondoltam, a díszlet valami hátul a színpadon, jobb, ha észre sem lehet venni. Néha ma is arra gondolok, hogy az előadás - természetesen amelyiknek én tervezem a színpadképét - kizárólag díszlet nélkül lenne jó. Miközben rajzolom a díszleteket, az írói gondolatot keresem. Azt hiszem, minden darab, túl a leírt szavakon, mondatokon, írója világát, belső küzdelmét, vágyait tükrözi. Ezt a mögöttes világot szeretném a színpadképben a néző elé vinni.*

A színház napjainkban még mindig elsősorban irodalom, s alig-alig vesszűk tudomásul, hogy látványként szavak nélkül is képes vallani a világról, s a látványnak ugyanúgy lehet mondanivalója, mint a szavaknak.

A kifejezési forma keresése közben a dráma, amellyel foglalkozik, elsődleges élményként, meghatározóként érvényesül, esetleg distanciát teremt személyes életével, más művészi elképzeléseivel?

– *A tervező önmagának is dolgozik. Színházi díszletet csak az tud rajzolni, aki úgy érzi, hogy maga is benne él a tervezett térben, aki - átvéve a dráma lüktetését, belső ritmusát - részese annak a világnak, amelyet megálmodott Saját életem, pillanatnyi problémáim óhatatlanul belekerülnek a tervekbe. Bármit is csinálok, mindig teljes oda-adással dolgozom, olyankor semmi sem fontosabb, az adott munka viseli minden más művészi töprengésemnek a súlyát.*

A díszlettervező elsődleges feladata *a* mű szellemét, érzelem- és gondolat-világát végigkísérni, kifejezni. Valaki egyszer azt mondta, hogy a díszlettervező „alkalmazott", mint ahogy alkalmazott a munkája is. Bartha László festőművészként szuverén világot teremt Úgy érzem, ugyanilyen öntörvényű világot teremt a színpadon is.

– *Legfontosabb az, hogy a kompozícióban a hangsúlyos tömegek a nekik szellemileg kijelölt hely élére kerülje-nek, és a gondolati rész is az arra kijelölt hely centrumában álljon. Nem hiszek abban, hogy a festőművész munkája lényegesen különbözik a díszlettervezőétől. A műfajok ilyen különállása, sőt különállítása rossz gyakorlat eredménye, amely nem teszi lehetővé a mű-fajok közötti közeledést, a határok kitágítását. Ha úgy érzem, valamivel végleg elkészültem, amikor már annyira be-leéltem magam, hogy aligha tudnék lemondani róla. Legyen az festmény vagy díszletrajz mindig abban bízom, hogy lesz valami benne abból a gyötrő vágyból, amit mindenki átszenved, akinek közlendője van az emberiség számára.*

Messze van már a színház nagy barokk korszaka, amikor a díszlettervező egy személyben volt a díszlet konstruktőre, építésze és festője.

– *Addig, amíg a színházaknak - és itt elsősorban a vidéki színházakra gondolok - nincs meg a kellő műszaki-technikai felkészültsége, nem lehet és nem szabad a díszlettervezői munkát misztifikálni. Egyébként a díszlettervezés a kollektív művészi munka megvalósulásának új lehetőségeivel kecsegtet. Egy olyan kollektív alkotó munkával, amely a képzőművészet minden más területén elképzelhetetlen. És itt nemcsak a szcenikussal, a díszletfestőkkel való kapcsolatra gondolok. Feltétlenül lényeges, sőt a leglényegesebb a rendezővel kialakuló kontaktus. Kettőnk közös alapja a látvány térbeli kialakítása, és ez csak azonos szellemiséggel vezethet jó eredményre. Díszletterveim nagy részét Lendvai Ferenc rendezéseihez készítettem. Azt hiszem, mi létre tudtuk hozni azt a rendezői-díszlettervezői közösséget, amelyben a napról napra újra kezdődő küzdelemben a drámáért, az előadásért sikerült valami megnyugtatót csinálni.*

A Katona József Színházban Osborne *Komédiása,* Veszprémbcn *a Pillantás a hídról* és *a Borisz Godunov,* Miskolcon *a Tiszaeszlár* és a *Fizikusok, Az írás ördöge* Szegeden és a többiek mind az alkotói töprengést a művészi jelenlétet közvetítették a néző számára.

- *Ha a legkedvesebbet kellene kiválasztanom, talán a Tiszaeszlár mellett döntenék. Sok töprengés és nyugtalanság arán született meg, és valószínűleg ez a kínlódás szerettette meg velem annyira.*

S hogy a művészi teremtő munkát, az alkotói folyamatot még jobban érzékeltessem, idemásolom Bartha László levelének néhány sorát, melyet a díszlet születésekor a dráma szerzőjének írt:

..teljesen belebonyolódtam egy felhőbe, mégpedig abba, ami a darabod felett lebeg. De hogy ne nyújtsam sokáig e dolgot, miután hazajöttem Miskolcról, ahol minden a legnagyobb rendben volt, egyszerre rájöttem, hogy a szín-pad felett lebegő nyomasztó folt nem fejezi ki azt, ami miatt az egész készült. Azonnal nekiálltam, és megcsináltam a véglegest, amelyik most már úgy érzem, méltó a darabhoz ... semmi sincs benne az előző fellengzősségéből ... Most egy-szerre nagyon hamis gesztusnak érzem az előzőt, hivalkodó bravúroskodásnak, ami csak azért nem keltett valami vidám bohózati hangulatot, mert az európai közmegegyezés a sötét és főleg a fekete színt valami komorsággal vagy gyásszal asszociálja ..."

Bartha László festményei eredendően természeti inspirációjúak. Kezdetben statikussá formált alkotásain egyre jobban előretör egy újabb, teljesebb megfogalmazási lehetőséget kínáló dinamikusság, egy elvontabb, mégis szabadabb valóságtükrözés. A tér minden pontjában azokat a szellemi tartalmakat képes sűríteni, amelyek a drámát a legigazabban fejezik ki. Színpadát nem díszletezi be, nem tölti meg kellékekkel, a gondolat sohasem az egyes díszletelemekben, mindig az atmoszférában jelentkezik. El-vont és mégis nagyon konkrét minden színpadképe; nem a tárgyak, a hangulatok megfogalmazott világa.

Fórum és disputa

BÉKÉS ANDRÁS

Késői hozzászólás egy aktuális vitához

Egy 26 éves ifjú magyar rendező 1933-ban megalapította a Szegedi Szabadtéri Játékokat - nevéhez fűződik *Az ember tragédiája* első szabadtéri rendezése.

Ez az ifjú magyar rendező Hont Ferenc volt.

1945-ben az új életnek induló Színművészeti Akadémia főigazgatója az akkor 38 éves Hont Ferenc lett. Már a kezdet kezdetén, amikor nekünk, növendékeinek (18-2o évesek voltunk) első elő-adásait tartotta pályánkról és hivatásunkról, azt mondotta: „Úgy készüljenek mesterségükre és az életükre, hogy hamarább, mint gondolnák, maguk lesznek az újjászülető magyar színházi élet élesztő vezetőereje."

Értetlenül olvastam tehát Hont Ferenc cikkét 1970. március 8-án a Népszabadság hasábjain. „Dialógus a színházalapításról" c. írásában két fiatalembert - vitapartnereit - arról akar meggyőzni, *hogy mondjanak le színházalapítási ambíciójukról!* A mai napig sem értem, mi vezethette Hont Ferencet ennek a cikknek a megírására.

E folyóirat 1969. november-decemberi számában Molnár Gál Péter „Színház csak z8 éven aluliaknak" c. eszmefuttatása jelent meg. Ebben a szerző többek közt kilenc európai jelentőségű színház megalakulásának körülményeit írja le. Az alapítók - mint Hont Ferenc első mestere, Gémier is - mind 28 éven aluliak voltak. A sor természetesen magyar vonatkozásban is folytatható. Kótsi Patkó János, az erdélyi magyar színház egyik úttörője 2z éves korában lett társulatának vezetője, Kelemen László 30 éves volt, amikor az első hivatásos magyar játékszín irányítója lett, Beöthy László 25 éves korában a Magyar Színház, 27 éves korában a Nemzeti Színház igazgatója, Bárdos Artúr első színházát 30 éves korában alapítja. Major Tamás 28 éves, amikor a Nemzeti Színházon belül ifjú kortársaival új irányzatot kezdeményez és 35 éves, amikor a Nemzeti Színház igazgatója, Várkonyi Zoltán 33, amikor a nagy sikerű Művész Színházat megindítja. Oláh Gusztáv és Nádasdy Kálmán harmincegynéhány éves korukban alapvetően befolyásolják az Opera-ház mai napig ható stílusirányzatát.

A felszabadulás után indult, ma a negyvenedikben járó generáció jó néhány tagja 24-25, sőt 22 éves korában valamelyik magyarországi színház vezető főrendezője, harmincadik éve táján pedig már fővárosi színházak stílusmeghatározó művészeti vezetője volt.

És még néhány példa: Sztanyiszlavszkij a Művész Színház megalapításakor 35 éves, Reinhardt első színházi vállalkozása idején a harmincadikat tölti be, Jean Vilar, Planchon, Peter Brook, Strehler 30 körül járnak, amikor megszervezik európai hírűvé vált társulatukat.

A XXVIII. Velencei Színházi Fesztiválon részt vevő tizenhét társulat alapító rendezőinek életkora ötven százalékban harminc év körül jár.

Egy művész pályafutásán fiatalságát természetesen nem éveinek száma jelzi csupán. Felsenstein 46 éves lett már, amikor a Komische Oper megalapítására adta fejét, s az azóta eltelt huszonnégy év alatt alig csökkenő - és irigylendő - fiatalos hévvel harcol a maga terem-tette, új zenés színház népszerűségének megteremtéséért. De lenyűgöző lehetne azoknak a művészi pályafutásoknak a feleleventése is, amelyekben ifjú művészek küzdelmes pályakezdés után évtizedek múlva sem őrlődtek fel a gyötrődések harcaiban, hanem újból és újból megifjodottabb erővel vetették be magukat a további küzdelmekbe céljaik eléréséért.

A művésznek nincsen kora. Éveinek száma csak az idő múlását jelzi, ifjúsága a benne feszülő, újra és újra megszólalni akaró valóban korszerű és hatékony teremtő erőtől függ.

Sok fiatal művészember pályáját már „öregen" kezdi el, és az is igaz, hogy azoknak a huszonéveseknek, akiknek színházalapításáról itt szó esett, éveik csekély száma mellett az „érett ember és művész" adottságaival is rendelkezniük kellett.

Ebben a felsorolásban ugyanis nem köznapian tehetséges művészekről esett szó, hanem azokról, akik rendelkeztek azzal a képességgel, személyi varázzsal, felelősséggel, kitartással, szorgalommal, tudással és intuícióval, amelyek egy színház sikeres alapításához korhatár nélkül szükségesek.

Mégis, ha az ember végiglapozza a lexikont, vagy összegezi élete emlékeit, tanulmányait, lehetetlen nem észrevennie, hogy a színháztörténet során a színházalapítás természetes igénye a rátermett huszon- és alig harmincévesek törvényszerű belső szüksége volt.

Hont Ferenc nekem első tanítóm és mesterem. Tanításainak nagy részét mai napig tudatomban és, remélem, pályám gyakorló valóságában őrzöm, talán mondhatnám: folytatom. Ezért nem érthetek egyet dialógusának lényegével, a számtalan mellékkörülményt és külön témát nem is említve. És ha el is olvasom válaszát, amelyet Salamon Pálnak írt, a legnagyobb sajnálattal kell monda-rom, hogy szándéka és a cikk hatása kiáltó ellentétben áll egymással.

Jelenlegi színházi világunk problémája (ami a cikk körül felkavarta az érzelmeket) sokkal bonyolultabb, átszőttebb, számtalan közéleti, személyi és strukturális kérdést érint, mintsem hogy e cikkben tisztázni lehetne. De nem hagyható figyelmen kívül a fiatal színházművészek nyugtalansága, amelyből kiolvasható, hogy e pillanatban nem látják megnyugtatónak sorsuk, művészi pályájuk, eszméik időben való kibontakozását vagy ennek csak lehetőségét.

A legmesszebbmenően ellenezném, ha ez a kérdés csak generációs probléma-ként jelentkezne. Mégis bizonyos kialakultságok következtében - ha beleélem magam egy mai huszonéves világába - nyugtalanul és feszengve kell tapasztalnom: nem látni azt a természetes mozgásszabadságot, amely előítéletek és elő-

re meghatározott sorsok nélkül valamelyes rugalmassággal és szabadsággal biztosítana egy folyamatot, amelyben az arra érdemes művész *időben* kiválasztódik. A fennmaradás szigorú, kemény és kíméletlen törvényei között természetesen, de mégis oly módon, hogy a fiatal művésznek - nagy erőpróbák árán és egyelőre rangtalanul - reménye legyen a küzdelemre. A már „felnőttek", a már „befutottak" felelős, igényes szakmai és lojális ítélete nem lehet kizárólagos és feltétlen biztosíték arra, hogy a „még nem ismert", a „még nem kipróbált" feltétlenül révbe juthasson a már meg-szerzett tapasztalatok éppenséggel vakságot is jelenthető értékítéletével szemben.

Hont Ferenc valaha azt tanította, hogy a rendezés világnézeti kérdés, a rendező a kor mindennapi kifejezője. De - és ezt a magam tapasztalatából is tudom - a fiatalságnak feltétlen ereje, hogy sok mindent, ami számomra új és újraértékelendő, azt önmagában hordja. Sőt: velük születik, velük nevelődik fel - többek közt a mi nevelésünk következtében - az az új, ami negyedszázad múlva feltétlenül előbbre vivő lehet.

A tapasztalat azon az „érzékeny" területen, mint ember, világ, társadalom - amennyire biztos bázis a továbbjutáshoz, mint megszokás éppen annyira kerékkötő is lehet. Hiszen magunknak is időről-időre újra és újra meg kell újítanunk magunkat. S itt, a kényszerű és kötelező megújítás táján van egy pont, az új dolgokhoz és ügyekhez való természetes viszonyulás, amit egy új generáció magától értetődően hordoz magában.

Nem lehet lemondani arról, hogy egy új generáció megítéljen minket, sőt, hogy teremtő és alkotó kezdeményezésével meg ne mérje munkánk hatékonyságát. Magunknak is emlékeznünk kell rá, hogy pályakezdésünk lobogásával időben egybeesett tanítóink tisztelete, tanításuk méltánylása s ugyanakkor - éppen ezek alapján - gyengéik szenvedélyes bírálata. S arra is emlékeznünk kell, hogy eleinte több és erősebb volt bennünk a szavakban kimondható kritikai hajlam, mint az alkotásokban megnyilatkozó és bizonyító erejű, megvalósult művészi érték. De mégis ez a bizonyítást serkentő erő volt a motor, az a hajtóerő, ami a szándékot - vagy ha úgy tetszik, „lázadást" - egyre inkább mérhető és akarva, nem akarva számba veendő értékké növelte.

Meggyőződésem, hogy egy olyan magától értetődő strukturális helyzet, amely az új és új tehetségeknek - ha azon a küzdelmes áron is, amely elengedhetetlen egy művész feltörekvéséhez -- folyamatosan módot ad felfrissítésre, bírálatra és jogos szembenállásra, *önálló színházformálási* lehetőséggel, nemcsak általában a színművészeti életnek jelenthet új mozgátóerőt, hanem mindannyiunkat közelebb vihet, hozzásegíthet a megújhodáshoz. Vagy ha kell : időnként rá is kényszerít.

arcok és maszkok

NYAKAS SZILÁRD

Sztankay a színpadon

Peter Brook: „Veszek egy üres teret, s elnevezem csupasz színpadnak." Zorin: *Varsói melódia* - a szín csupasz, csak két stilizált színházi zsöllye fehérlik a középtől kicsit balra. Az egyik ülésen női táska, a másik ülés felhajtva,

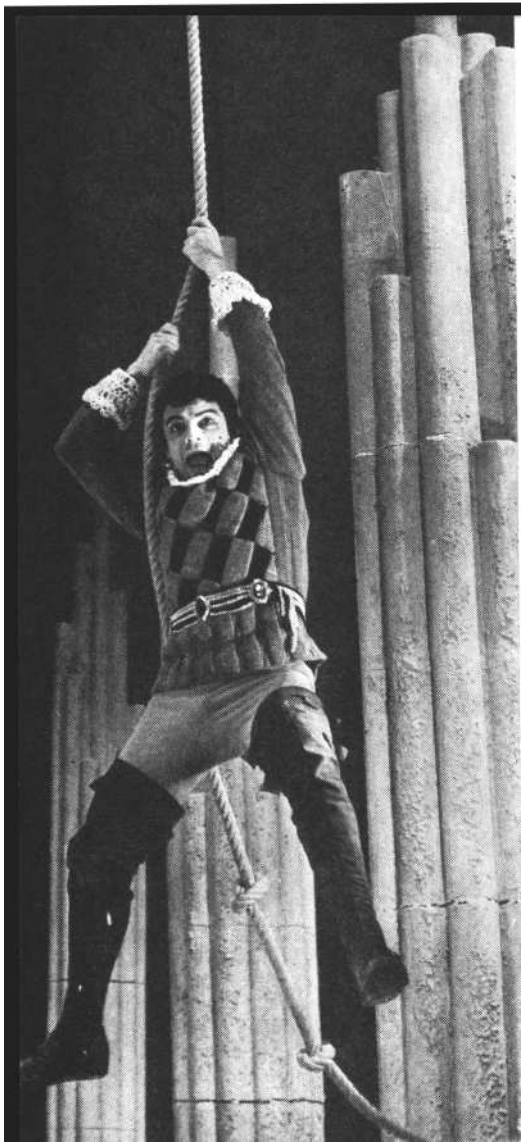
Peter Brook: „Egy ember keresztülmegy ezen az üres téren, mialatt más-valaki figyeli - ez minden, ami a színi játék létrejöttéhez szükséges." Zorin: *Varsói melódia* - Sztankay tétován keresztülmegy az üres téren, egészen a székekig. Én és még sok „én" figyeljük, Nincs beszéd, sem mozdulatokba koncentrált míves önkifejezés - pantomim. A színpadon csupán viselkedni, kezd valaki. Viselkedésének célja a feltűnés-kerülés, alapgesztusa az alkalmazkodás,

Sztankay helyzete színrelépése pillanatában hasonlít a kötéltáncoséhoz. Miként a kötéltáncos a vékony drótkötélre szűkíti mozgásterét, úgy szűkíti le a színész gesztuskörét itt a hangversenyterem követelte modor. Mindkettejük alakja felnagyítódik a néhány száz szempár-górcső alatt, de míg a kötéltáncos szándékoltan hibás, bizonytalan esz-közök használatával fokozza az izgalmat, addig itt a színész nem foghat mellé. Egy kicsivel több *vagy* kevesebb már hitelrontó, intenzitáscsökkentő.

Sztankay Vityája (ez a neve ebben a darabban) először is gyors pillantással fölméri helyzetét, elhelyezi magát a térben. Kiválasztja a jegyének megfelelő ülőhelyet, s odalép. Egy támpontja már van. Praktikus ember. Csak ezután próbálja társadalmilag is elhelyezni ma-gát a többi ember között. Eszköze a megfigyelés és az alkalmazkodás. A viselkedésklisék kiválasztása ilyen közös kulturális eseménynél aránylag nem nehéz, csak az elfogódottságot kell leküzdeni. A megoldás titka a lezser elegancia. Sztankay-Vitya is ezt választja, s egy ellesett gesztussal leül a lehajtott ülésű zsöllyébe. A jól sikerült akció őt magát is meglepi. Másodpercekkel később döbben rá, hogy a számára ismeretlen környezet mégis megtréfálta. Figyelméből mindenre futotta, csak a legfontosabbra nem, arra, hogy az ülésen egy női táska nyugszik. Igy most azon ül. Kínos. El lehet vigyorodni ilyenkor bocsánatkérőn vagy éppen kényszeredett öngúnnyal, ami a helyzet fölé emelkedést jelzi. Majd még lezserebb mozdulatok sorával bizonyítani, ez a melléfogás véletlen, nem tipikus. Én nem ez vagyok, hanem akinek mutatom magam!

Sztankay egyik fogással sem él. Arca alig változik. Nem egykedvű, nem is sztoikus. Mimikája inkább gondot fejez ki. Nyíltan, titkolózás nélkül kimutatja az első tanulság után, hogy neki az alkalmazkodás gond. Ő még nem tartozik az itteniek közé. Bár minden jószándék megvan benne.

Az alkalmazkodás gesztusának ezzel a mimikus értelmezésével Sztankay.



SZTANKAY ISTVÁN MINT SYRACUSAI ANTIPHOLUS SHAKESPEARE TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKÁBAN (NEMZETI SZÍNHÁZ)

igen mélyről jellemzi az általa alakított fiút. Az elkövetkező pillanat aztán fogalmilag is megerősíti ezt a rövid, találó jellemzést. Bejön a női táska tulajdonosa, a lány. Egyikük sem ismeri a másikat. Félreértések tisztázása után a zenére terelődik a beszélgetés. A lány énekesnőnek készül, konzervatóriumi növendék. A fiúnak itt minden új. A zene világa is. Nem tagadja. Ezzel elvesz-tett egy hízelgő látszatot, de megnyert egy embert. És a Sztankay játszotta fiúra ez egyértelműen jellemző: a látszatmegoldások elvetése. De nemcsak a szerep fiatalemberére, hanem a színészre is!

„Gyámoltalanul áll a modern művész a gesztikus kifejezés előtt: individuálisnak kellene lennie, de csak önkényes, természetesnek, és csak esetleges" - írja Brecht *Kísérleti színház c.* tanulmányában. Megállapítása napjainkban is érvényes. Az ágálás nem tűnt el, csak átalakult. Divatos gesztusokkal tör hatásra. Kritikai jelzője a „modern". A gesztus legtöbbször nem más, mint gesztikuláció. Támasz, a szöveg megfelelő részeinek mankója. Isten ments, hogy ellentétbe kerüljön vele! Adott egy készlet, s a színész mindig a leghatásosabbat húzza elő. Mintha az lenne a legigazibb is egyben...

Sztankay nem kapkod így találomra. Ő fejleszt. Megvillant valamit az elején: a gondot, hogyan alkalmazkodjék önmaga feladása nélkül. Aztán elejti, s az első kép a lányban való önfeledt gyönyörködéssel ér véget. De fölveszi, újra, hogy kibontsa azt, amit korábban jelzett: a fiú komoly, fegyelmezett, értékes jellemét. Gesztusai már eddig is túlléptek önmagukon. Történelmileg hosszabbították meg a fiú alakját. Egy-szerű mozdulatokkal, célszerű, letisztult reagálásokkal idősebbnek mutatja koránál. Méltán. Vitya háta mögött ott a teenagerként végigharcolt háború és fél év hadikórház. De mással is túllép az egysíkú gesztikus ábrázoláson: a rejtett gesztus érzékeltetésével, amely ízig-vérig drámai.

Rejtett gesztusrendszer ... Gondoljunk Hamletre! Viszonyulásaira Claudiushoz, Poloniushoz, Opheliához! Minden megnyilvánulása mögött ott rejlik egy lappangó másik, mely sok esetben a látható gesztus ellentéte. Drámai feszültséget indukál a gesztusoknak ez a dialektikája, a fecsegő felszín és a hallgató mély ellentmondása.

Amikor Sztankay ilyen rejtett gesztussal él, igen nehéz a helyzete. Az író szinte minden drámai küzdést, cselekvést kirekesztett művéből. Nem tudjuk, harcolte - és ha igen, hogyan - a fiú az embertelen döntés ellen, amely mechanikusan elválasztotta lengyel nemzetiségű szerelmétől. Arról sem értesülünk, vert-e közéjük tehetetlenségük valamifajta éket, és hogyan váltak el stb. Mi csak az önfeledt egymásratalálás korszakát láthatjuk. Aztán tíz, majd újra tíz év múlva találkozik ismét a pár - ennek vagyunk még tanúi. A találkozások nem többek lírai reflexióknál. De mélyükön ott lappang a dráma - el-fojtva, kialakulatlanul. Erre az amorf drámaiságra érez rá Sztankay, és ki is fejezi. A színhely: Varsó. A volt diák-lány már beérkezett énekesnő. A fiú egy tudományos ülésszakra érkezik ide, felkeresi. Találkoznak. Önkéntelenül felelevenítődnek a régi emlékek. Helena a végén felkínálkozik Vityának. Testileglelkileg. És most jön egy nagyon könnyen félreinterpretálható válasz, mellyel a fiú saját visszautasító gesz-tusát magyarázza: „Félek, túl sokat jelentenél a számomra." Sokan tragikus pózban közölnék ezt, és ez Helenát automatikusan a „végzet asszonyának" tüntetné föl. Másoknak a hangja csuklana meg - igen hatáskeltő, ha férfi érzékenyedik el -, beismerve ezzel, hogy ma már kevés a másik vállalásához. Mindkét megoldás az embertelen történelmi döntés indirekt igazolója, meg-erősítője lenne. Beletörődés a változtathatatlanba, a sorsba. Sztankay józan, nyugodt hangon mondja el a mondatot. Megállapít és figyelmeztet. Így a mondat szubjektív érvénye mögül egy vele ellentétes objektivitás bukkan elő. A „túl sokat jelentenél számomra" így értelmeződik : túl sokat ahhoz képest, ami vagy, és túl keveset ahhoz, amik együtt lehettünk volna. Sztankay-Vitya nem azért utasítja vissza az asszonyt, mert nem akarja megcsalni feleségét, hanem mert önmaguk megcsalásába nem megy bele. Gesztusa ezt jelenti: nem lehet a történelmi fiaskókat jóvátenni ilyen személyes rehabilitációkkal! És ez tragikus! Tragikus, de igaz. Vitya pedig olyan, aki nem alkalmazkodik máshoz, csak az igazsághoz. A hazug döntésekből elege van.

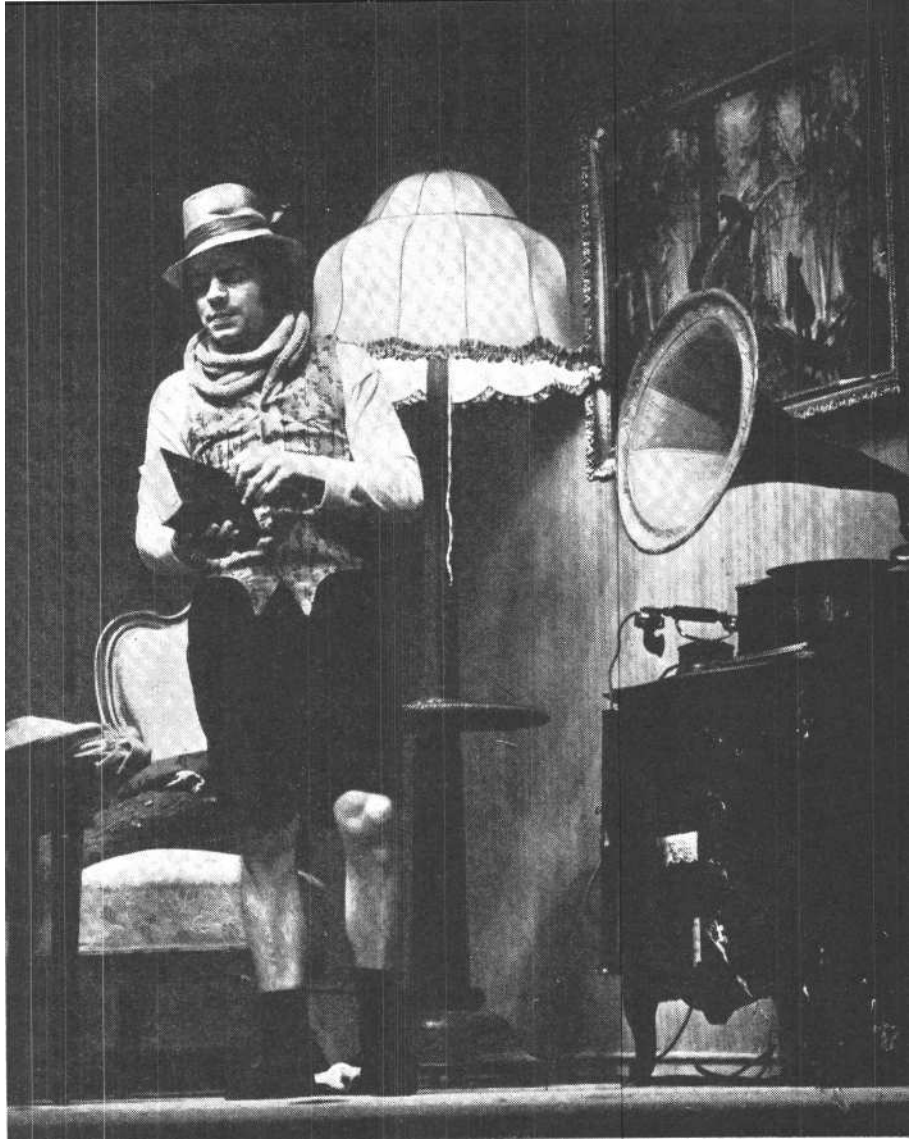
Sztankaynak ez a gesztusa a személyes ügyön túl valami többre irányítja a figyelmet. Új dimenziót nyit meg a színpadon: társadalmivá vált gesztusa az emberi lét mélységeibe hatolt.

Azt mutatta fel, amit manapság az írók után a színészek is nagyon gyakran egzaltált álmélységekkel helyettesítenek. Kevés gesztussal intenzív hatás csak

SZTANKAY ISTVÁN MINT ARTURO UI GÁTI GYÖRGGYEL (ERNESTO ROMA)

nagy belső fegyelemmel érhető el. A *Varsói* melódiában Sztankay ebből az önfegyelemből ad példát, jóllehet ő általában remek, kirobbanó mozgáskészségéről híres. Mozgáskultúrája, biztonsága, a teste fölötti uralma párját ritkítja a magyar színpadon. A komédiákban - ahol szinte egyedül lehetséges a gesztusskála szélesítése - kamatoz-tatja adottságát, s nem l'art pour l'art! Egy tipikus példa erre *az Iván, a rettentő c.* Bulgakov-komédiából. Sztankay megjelenik a színen. Oldalról jön. Hátul, a balfeneken, nagy lakattal le-zárt ajtó. Gyors balra át. Most háttal áll a közönségnek. Két keze diszkréten törzse mellett. Nem tudjuk, ki ő. Aztán egyszerre ujjai önálló életet kezdenek élni a mozdulatlan törzs két oldalán és hirtelen minden világos lesz. Tolvaj, betörő ez a figura. Pedig nem a klasszikus „cap-carap" mozdulatot láttuk. Sztankaynál merev a csukló, csak az ujjak „melegítenek be". Olyan mozdulatokat végez, mint zongoramű-vész hangverseny előtt. Egy gesztus, és nem csupán foglalkozását tudjuk meg, de azt is, hogy aki itt áll, az mestere szakmájának. Gyors helyzetfelmérés. A lakatos ajtó a legtöbbet sejtető. Megindul feléje. Pontos, gazdaságos mozdulatokkal tájékozódik. És ekkor kinyílik egy másik ajtó - valaki megzavarja. Mint a gumilabda, pattan is a zaj irányába, helyzetét megváltoztatva. A reflexmozdulat gyorsasága fenyegető, de eredménye - testének új pozíciója

játékosan, pimaszan udvarias. A közönség nevet. A humor forrása Sztankay-Zsorzs kétfajta típusú mozgásának hirtelen kontrasztja. Ha itt megállnánk, a gesztus valóban csak briliáns hatás-vadászatnak tűnne. Továbbmenve viszont kiderül e gesztus dramaturgiai jelentősége, kettősen is. Rájövünk először, hogy erre épül a mérnök-feltaláló álmainak jó része. Az alakra és erre az egy mozdulatra. Ebből indul ki. Tyimofejev mérnök ugyanis - akinek álmával találkozunk a színen - mindig reális létezőket kever össze képzeletében. Létezik Rettegett Iván - a ház közös rá-diójának hangjáték-közvetítéseiből kísérti. Létezik Bunsa, a bürokrata ház-felügyelő, és előfordul még egy gyanús mozgású személy. Tyimofejev gyanúját ébren nem engedi feltörni a gond és izgalom. Almában manifesztálódik. S mivel a mérnök csak egyetlen gesztus erejéig találkozott a betörővel, képzelete ebből általánosít. Törvényszerűen. Így



SZTANKAY ISTVÁN MINT ZSORZS BULGAKOV IVÁN A RETTENTŐ CÍMŰ VÍGJÁTÉKÁBAN (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)

lesz aztán a céltudatos „szakember" Zsorzsból a színen játékos, bohém be-törő.

A másik dramaturgiai funkció - a Fenti közvetítésével - Bunsa és Zsorzs viszonyában realizálódik. Sztankay-Zsorzs a feltaláló képzeletének megfelelően, önfeledten veszi birtokába a teret és az eszközöket. Térben él, és tárgyakban gondolkozik. Főleg az értékesebbjében. Annál megdöbbentőbb mind ő, mind pedig a közönség számára, miikor a vaskalapos Bunsa házmester botcsinálta Rettegett Iván cárként kimutatja vele szemben a foga fehérjét. Zsorzs, aki maga a megtestesült „homo ludens", a fal mellé lapul. Fél. Hirtelen átérzi, mennyire ki van szolgáltatva a vén képmutató szeszélyének. A komikus tragikusba vált. A hatalmat nyert bürokrata groteszk démoniságát a zsorzsi életöröm görcsberándulása hitelesíti. Mindez pedig egyetlen Sztankay-gesztuson nyugszik. A már említetten. A kör ezzel bezárult, a gesztus a helyére került. Funkcionál. És nemcsak önmagában, de a többieket támogatva, mások gesztusain keresztül is. Egy bonyolultabb ensemble-hatás szerves részeként él tovább. Harmadik dimenziója tehát a színpadi közösség.

E közösség láthatatlan tagja a rendező. Iglódi István személyében ihletett irányítóra talált a színész mindkét darabban. S szerencsés, hogy az ihletők között ott van a színész is.

Talán Horvai István vette észre, s épített rá először még 1961-ben Miskolcon, *az Állítsátok meg Arturo Uit* rendezve. Színpadi elképzelésének másik pilléréül az a felfogás szolgált, melyet - úgy tűnik - a Jan Kott ismertette Lomnicki-alakítás fejez ki a legpregnánsabban: Ui „...kezdetben csak egy sarokba szorított bolond, csupa védekezés, munkanélküli bajazzo. De a ba*jazzo* mozgatni tudja a kezeit meg a lábait, ha rángatják a zsinórokat. Az üres léggömb lassan megtöltődik levegővel. Arturo Ui veszettül rángatózik, tajtékzik ... És egyetlen pillanatig sem lehet rajta nevetni. A gyilkosok sohasem nevetségesek. Még akkor sem, ha bohócok." Lomnicki tehát „eljátszotta, hogy a fáradt bohóc, ha elsajátítja a

rángatózás művészetét, Hitlerré válhat. A modern művészet egyetlen méltósága a demisztifikálás."

A Brecht-darab 1961-es miskolci előadásán Sztankay-Ui egész testével a levegőbe emelkedett, pattant, ha valaki megszólította. Így fordult feléje. Sosem csak a fejével. Nem hagyta fedezetlenül az oldalát, hátát. Az ő Uija támadásra és védekezésre kész reflexekkel élte élete minden percét. Rettenés és rettentés - ezek vibráltak Sztankay-Ui izmaiban, idegeiben. A félelem légköre jelent meg, miközben kiderült, hogy létre-hozója maga is rabja ennek.

Míg a Kott interpretálta megoldásban Arturo Ui groteszk démonisága egy elvont gondolatból vezetődik le a bábu, a clown mechanizmusának megfelelően, Sztankay Uija a félelem konkrét légkörében vált rettenő és rettentő plasztikus egésszé. Így a demisztifikálás a gyakorlati leleplezésig mélyült. Azt a fasiszta demagógiát mutatta be pőrén, amelyik minden esetben másra hárította a felelősséget az erőszak alkalmazásáért. Sztankay alakításában világossá vált, hogy nincsenek és nem is lehetnek a fasizmusnak a rettegés légkörében más eszközei, mint az erőszak. Az előadás végén a színészek letépték maszkjaikat, s közvetlen szóval figyelmeztették a közönséget a fasizmus továbbélésére.

Sztankay már a darabban folyamatossá tette ezt a figyelmeztetést. Bár mozdulatai Hitlert idézték, de a jellegzetes taglejtések „hogyanjából" valamifajta puha, kecses elegancia áradt. A néző talán zavarba is jött az első időben. Ez így nem volt Hitlerre jellemző. Igaz. Ez így Brechtre jellemző. A vészjóslóan elegáns felszínt át- meg áttörte hirtelen az őrület paroxizmusa, hogy megzabolázva újra kecses mozdulatokká szelídüljön. Sztankay Brecht szellemében figyelmeztetett. Gesztusával a mához szólt. Ugyanazt fejezte ki, mint a darab végi epilógus: Ügyeljetek! Ne hagyjátok magatokat megtéveszteni, hisz „még termékeny az öl, ahonnan kijött" a szörny Ui!

Kevesen ismerik Sztankaynak ezt az alakítását. Nincs a köztudatban. Pedig talán a legjelentősebb szerepformálása mindeddig. Megnyugtató viszont, hogy akkori erényei ma is jellemzik őt. Testi plaszticitása - mert nemcsak elfoglal egy helyet, de értelmesen ki is tölti azt a színen - emberi plaszticitással párosul. Játéka kitágítja a színpadi teret, harmadik dimenziót törve a falakba. A társa-dalmi ember dimenzióját.

négyszemközt

GÁBOR ISTVÁN

Hol lakik Vonó Ignác?

***Beszélgetés Garas** Dezsővel*

Van egy színészünk, meghatározhatatlan korú, valósággal kor nélküli fiatalember, akit nem szokás fölfedezni - mert már sokszor felfedezték -, és akiről rosszat is ritkán írtak eddig. Mert rossz alakítása - emlékezetem szerint - aligha volt mind ez ideig Garas Dezsőnek. Filmen, színpadon, televízióban megformál egy figurát, és ez a figura úgy ivódik bele agysejtjeinkbe, mint egy dallam valamelyik nagyon népszerű musicalből. Sétálunk az utcán, utazunk a villamoson, és egyszerre, minden apropó nélkül agyunk belső vásznára kivetül egy kép, egy alakítás: Garas Dezsőé.

Karinthy Ferenc életrajzi motívumok-

összeszőtt darabjában, *a Szellemidé*zésben Garasnak kevés szövege volt. Feküdt a heverőn, és néhányszor azt mondta, hogy „nekem ördöggörcsöm van". És ez a néhány szó a Katona József Színház színpadán - úgy, ahogyan a színész mondta - szállóige lett; ha Karinthy és *a Szellemidézés* kerül szóba, akkor rögtön Garasról is beszélünk. Pedig nem ő volt a főszereplő; futó epizód csupán egy sokszereplős drámában.

A humornak minden árnyalatát ismeri. Gyomorbajosan keszeg tud lenni, ugyanakkor shakespeare-ien vaskos is Keszeg Tóbiásként, és harsány komédiás a szó klasszikus értelmében Miradoux-ként a *Léni* néniben. Kinevettet fájdalmával, öniróniájával, és elgondolkoztat képzeletbeli vagy valóságos cigánykerekeivel. És minden alakítása mélyén valamilyen sajátos bánat ül. Talán sajnálja darabbeli hősét, talán túlságosan is együttérez vele, talán nem is akarja kinevettetni általunk. Ki tudja a titkát?

Legújabb remekléséről a *Vonó Ignác*-ban nagyon sok jót elmondott már a kritika. Pedig a Vonó Ignác nem is a leghatásosabb szerepek körébe tartozik; színpadi sorsát nem ő, a címszereplő alakítja, az élet, a történelem simán átfolyik rajta, ő csak „lereagálja" a háborút, a sebesülést, a felszabadulást, a személyi kultuszt, az 1956-os ellenforradalmat. Naggyá azzal növeszti az alakítást, hogy minden gesztusával életsor-sok sokaságát varázsolja elő, hogy legszemélyesebb véleményét is általános érvényűvé formálja át. Hogy a színészi eszközök tárháza nem egymás után, egy-mást fölváltva jelenik meg játékában, hanem együttesen, a színspektrumnak kielemezhetetlen gazdagságával. Vonó Ignáca attól jelentős, hogy benne a színész pályájának minden eddigi eredménye összegeződik, minden eddigi értéke fölerősödik. És attól fontos ez a szerep, hogy ezt a Vonó Ignácot most már jószerint csak úgy tudjuk elképzelni, ahogyan Garas Dezső találta ki egy-szer a mi számunkra.

Előre figyelmeztettek: ez a nagyon tehetséges, azt mondhatnám egyedülállóan különleges képességű színész nem szívesen nyilatkozik.

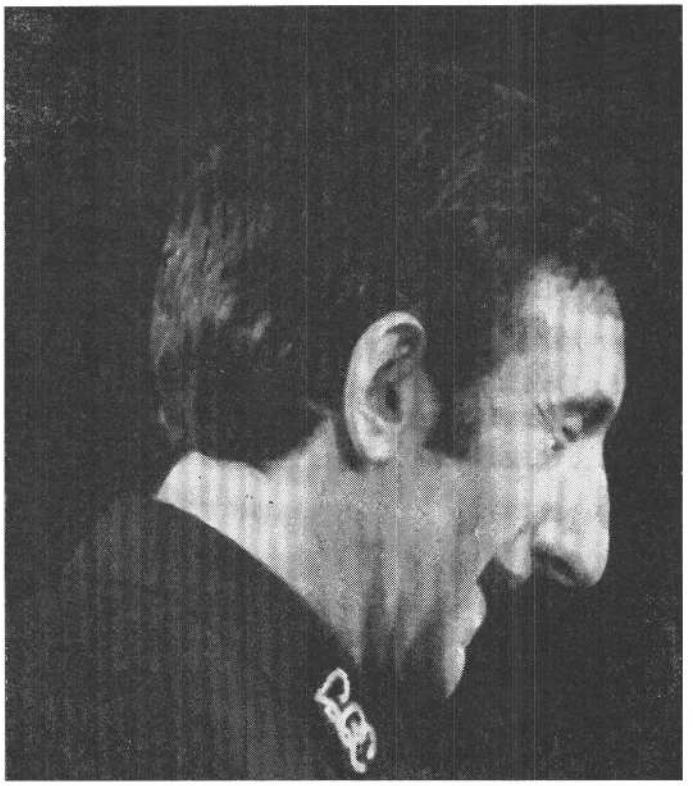
Mégis felhívtam telefonon: mondana-e valamit *Vonó Ignácról*, erről a kitűnően megoldott szerepéről?

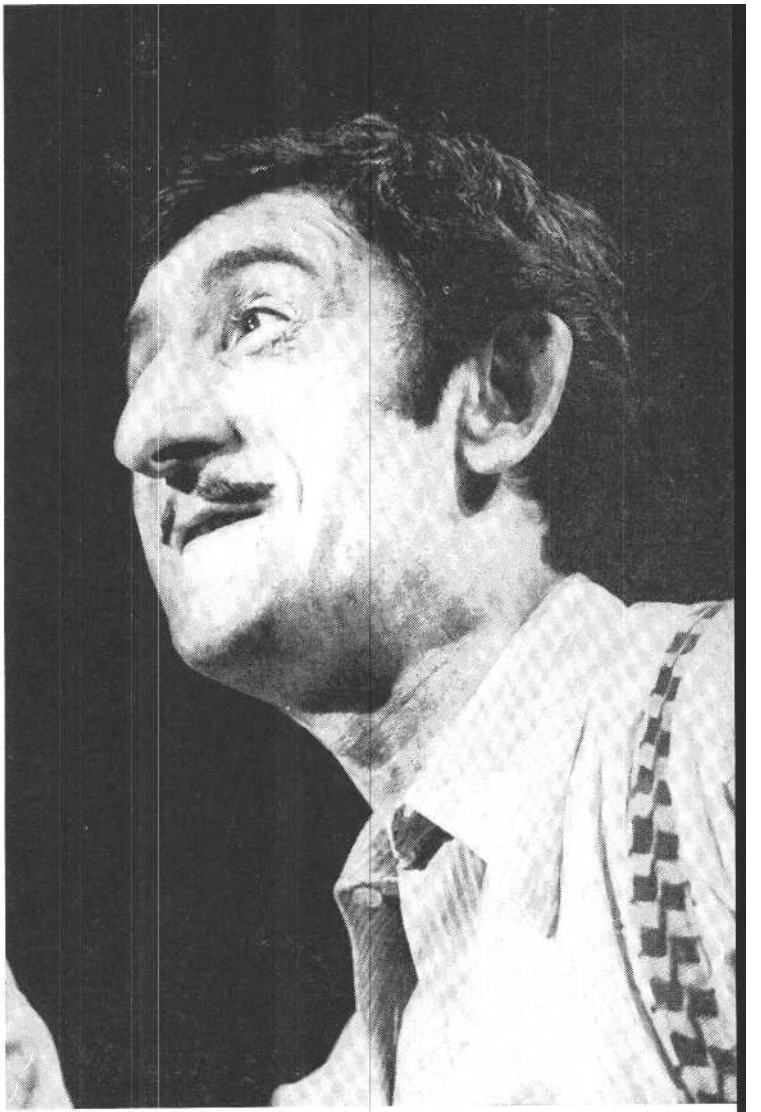
Lekötelezően udvarias volt. Arra kért, hogy ha még egyszer megnézem - mert újból látni akartam - *a Vonó* Ignácban, akkor a második szünetben menjek fel az öltözőbe, megbeszélni a randevút. Ne az első szünetben, mert ott hosszú öltözése van. Így tettem, és néhány pillanatnyi kellemes találkozásunk máris cáfolni látszott minden véleményt újságíró-ellenességéről.

Másodpercnyire pontos volt a randevún, és érdeklődve várta kérdéseimet.

- Ismeri-e ezt a Vonó Ignácot az élet-ből?

- Egy bizonyos modellt nem ismerek,





GARAS DEZSŐ MINT VONÓ IGNÁC
(MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ)

sokat igen. Én azonban inkább Fejesre támaszkodom.

– *De hát mégis: olyan hiteles és pontos a kép, olyan szuggesztíven fölépített az egész figura, hogy azt hinné az ember, szinte személyes ismerőse önnek.*

– Irtózom az ilyen kérdésektől. Bejártam a próbákra, megtanultam a szöveget, és eljátszottam a figurát. Ennyi az egész. Mit mondhatok arról, hogy mi a titka az alakításnak? Harminchat éves vagyok, megtanultam egyet és mást a szakmámból.

– *Csaknem minden kritika kiemelte, hogy Fejes Endrének ezek a hősei, Vonó Ignác, özvegy Mákné jellegzetesen józsefvárosi emberek, még a gondolkodásmódjuk, szinte a tájszólásuk is az. Nem kell ehhez bizonyos helyrajzi ismeret?*

– Ördögöt csak nyolcadik kerületi ez a Vonó Ignác! Miért ne lakhatna Budán? Fejesnek csak apropó a József-város. Emberekről ír, vágyakról, amelyekről senki sem hajlandó lemondani.

– *Ez az özvegy Mákné, ez a kétudvaros házmesterné azonban mégsem élhetne a Várban vagy a Lipótvárosban, nem gondolja? Végtére erről is szól a darab...*

– Szerintem - ha nagyon kívánja, hogy összegezzem - arról szól, hogy mindenkinek megvan a maga Máknéja, mégis mindenki másra vágyik.

– És *a darab lumpenproletáros elemei?*

– Ne vegye rossz néven, de ha azt hallom: lumpenproletár, dühös leszek. Az emberek nem ismerik vagy nem is tudják megfogalmazni azt a típust, amelyik nagyon egyszerűen és mindent kockára téve él és szeret. Ha valamilyen szöveg vagy életérzés nem tetszik, mert irritáló, akkor leegyszerűsítve azt mondják rá: lumpenproletár. Mi sem könnyebb ennél. Pedig Mákné olyan asszony, aki rettenetesen szeret valakit ; azért vállal házmesterséget, azért „nyom-ja a sódert", mert a szerelmét akarja visszaszerezni. Mi ebben a lumpenproletár?

(Ez az első olyan kérdés, amelyre Garas Dezső hosszabb választ ad. Kedvesen udvarias modorán nem változtat ugyan, de mintha fölingereltem volna kissé kérdéseimmel. Mit tehetek? Az a munkám, hogy időnként másokat faggassak.)

– *Elégedett-e végeredményben a szereppel?*

– Szeretem Vonó Ignácot, jól érzem magam a szerepben. Sokkal egyszerűb bek az eszközeim, komoly letisztulási folyamaton mentem át, és ezt a szerep váltja ki belőlem. Ebben a szakmában is el kell kezdeni a férfikort, és sajnálatosan ez az első ilyen tapogatódzó lépésem.

– *Változik-e valamit a szerep az előadások során?*

– Nagyszerű partnereim vannak, Kiss Manyi, Mensáros László ... Minden es-te tartogatnak valami kis meglepetést a számomra.

– *Viszonozza-e ezt hasonló apróságokkal? Arra gondolok, hogy kitalál-e esténként valami új gesztust, valami új ötletet?*

– Túl sokat nem. Inkább lefaragok valamit önmagamból, semhogy bármit is hozzátennék még.

– *Rögtönzésről tehát szó sem lehet?*

– Ezt így nem mondanám. Igyekszem nem leragadni - nem a külsőségekre gondolok elsősorban -, és rögtönzőképes állapotban akarom hagyni magamat.

– *Megoldott-e már mindent ebben a szerepben? Vagy akad még hiányérzete is?*

– Ez már szinte magánügy, és erről nem szeretek nyilatkozni. Különben sem foglalkozom a magánügyeimmel. Erről úgyis mindenki többet tud, mint én .. .

– *Ezek után alig merek már újabb kérdést föltenni Vonó Ignácról...*

– Kérdezzen csak!

– *Élek az engedéllyel: mindannak ellenére - vagy azzal együtt -, amit eddig elmondott, hogyan jön létre ez a figura?*

– Fejes nem szimbolista és nem abszurd író, figurái - véleményem szerint - nem is extravagánsak. Realista, akinek lírája van, és ez nagyon fontos motívum! Azt mondja a darab: fizessen minden hazug lélek, mert előbb-utóbb, így vagy úgy, mindenkinek fizetnie kell, függetlenül attól, hogy kinek mi a szakmája, a foglalkozása, a hite. És ehhez nem kell semmit hozzátenni, ez önma-gától adódik. Minden más csak kitalálás, „mache".

– *Nagyon szeretheti ezt a lírát.*

– Valóban szeretem, mert nagyon kevesen tudják ezt így csinálni. Ez a második Fejes-darab, amelyben játszom, az első *a Mocorgó* volt a televízióban. Annak a mélyén is a Hazudós-motívum húzódik meg, és ez eléggé általános érzés.

Most újból visszatér arra, amiről már beszélgetésünk kezdetén oly határozott indulattal szólt: ez nem egyedül józsefvárosi téma, a hősök sem elsősorban nyolcadik kerületiek, Fejes lírája ennél sokkal szélesebb terjedelmű. És noha Vonó Ignác figurájának elemzésébe nem szívesen bocsátkozik - ezt a beszélgetés alatt többször leszögezi -, azért egy mondata arról árulkodik, hogy ez a Vonó Ignác mégis nagyon alaposan foglalkoztatja a színészt. Íme, az „árulkodó" mondat:

– Fejes lírájában az is benne van, hogy hősének állandóan nyitva a bicskája, mert állandóan támadástól fél és védekezni kényszerül.

– *Fárasztó-e ez a szerep?*

– Nem a szerep fárasztó, hanem az, hogy este hétre, amikorra össze kellene szednünk magunkat, akkor esünk szét a napi munka miatt. És ez nagyon szomorú.

– *Hogyan dolgozott együtt a rendezővel? Kinek van nagyobb szerepe a figura létrehozásában?*

– Kerényi Imre hagyott dolgozni. Mindig jókor szólt közbe bizonyos szakaszokban, de nem akart részletező, aprólékos instrukciókat adni. Megbízott bennem.

– *Mikor volt kész lényegében a szerep?*

– A főpróbán.

– És *a főpróbáig mi történt?*

– Magánügy, maradjon az én titkom.

– *Szeretném tudni: milyen típusú művész ön? Izgul-e például a premieren vagy a későbbi előadásokon?*

– Nem túlságosan izgulok, bár minden premier egyre izgalmasabb, ahogyan öregszik az ember.

Öregszik az ember ... Többször elmondja beszélgetés közben, hogy harminchat éves, hogy ideje volna átgondolni eddigi pályáját. Harminchat éves.

– *Még csak egyetlen magántermészetű kérdést engedjen meg: ha ennyire nem szeret nyilatkozni, most miért vállalkozott rá?*

– Vonó Ignác miatt. Ez olyan ügy számomra, amiért hajlandó vagyok elveimtől eltekinteni.

– *Akkor nem a magam, hanem Fejes Endre nevében megköszönöm ezt a beszélgetést.*

világszínház

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Élmények hullámvölgyben

Színházi napló Londonból

A színházi világ Mekkájából tudósítani könnyű is meg nehéz is. Olyan sokat írtak róla nálunk, hogy a téma a magyar kritikában már lerágott csontnak számítana, ha az angol színház nem volna annyira változatos, varázslatosan mindig meg-megújuló jelenség. A fel-adat azért látszik könnyűnek, mert a sok korábbi beszámoló jóvoltából a történetet nem kell ősszüleinknél kezdenem, bizonyos dolgok - például a szín-házak többségének ensuite rendszere - közismertek a szakma és az értő szín-házbarátok körében.

Azért mégis nehéz dolga van a szerencsés színházi zarándoknak Angliában, mert színházból színházba rohanva, a nyelvén taposva is csak húsz előadást tud három hét alatt megnézni, s ha figyelembe vesszük, hogy egyedül Londonban egyetlen estén legalább harminc-öt darabra megy fel a függöny, mindjárt kiderül, hogy az összképnek milyen elenyésző részletét láthatja csupán.

Jelentős mértékben vendéglátóimra voltam hát utalva, amit ők jellemzőnek, megnézni érdemesnek találtak, azt mindenképpen megnéztem. És persze elmentem azokra az előadásokra is, amelyekre már régen fentem a fogamat. A vendéglátók jellegzetes angol keveseb bet mondással úgy kezdték a beszélgetést, hogy az angol színház most hullámvölgyben van, rossz időszakon vergődi éppen át magát. „Majd meglátjuk" - gondoltam magamban és indultam az első előadásra. Ezt láttam:

*

A Hair a sikerranglistán a nyolcadik helyen áll. Megelőzi például a nyolcszáz előadás fölött járó *VII. Hadrian, az* ezerháromszáz estét megért híres amerikai musical, *a Hegedűs a háztetőn* és az abszolút világbajnok, *az Egeirfogó.* hétezerkétszáz előadással.

613. előadás. Zsúfolt ház, a közönség vegyes. Fiatalok, még fiatalabbak, pulóver, mikroszoknya. Ünneplő ruha nincs. Sokan maxikabátban ülnek, mások kabátjukat az ülés alá gyömöszölik. A büféslányok poharas fagylaltot árulnak.

Kezdődik az arénázás. A színpadon tarka hippi horda, felzúg az első szám, az Aquarius. Beremegnek az erősítők, a közelemben (elég hátul ülök) olyan erővel szól az egyébként kitűnő hang-szóró, hogy az az érzésem, belőlem szól a zene, mintha a zenekar a vérkeringésem ritmusára járna. Nehéz nyugton maradni. Teljesen átjár a hangorkán. Örömmel látom, hogy mások is fészkelődnek, a taktust verik, a fejüket ingatják, oldott a hangulat, nincs semmi ünnepélyesség.

A színpadi események érdekessége, hogy teljesen rögtönzésnek hat minden. Mintha ebben a pillanatban határoznák el, hogy mit csináljanak. Tetszenek ezek a fiatalok. Olyanok, mint a betöretlen vadlovak. Ide-oda vágtáznak, nyihog-nak, hosszú sörényüket rázzák. Kissé artikulátlanok, mintha nem tudnák pontosan, mit akarnak. Szeretnének szabadon élni mint egy őserdei törzs, háborítatlanul, kedvteléseiknek. Énekelnek, szeretkeznek, táncolnak. De *a nagyvá*ros peremén, ahol élnek, utoléri őket a hivatalos Amerika: egyik társukat behívják és elviszik Vietnamba. Meghal, társai meggyászolják.

Ennyi az egész. A történet olyan vézna, hogy hagyományos értelemben nem is beszélhetünk cselekményről. *A Hair* igazából nem színdarab, még csak nem is musical. A mai amerikai ifjúság különös, zenés könyörgése a világhoz: megértésért, védelemért, támogatásért. Amit a színpadon csinálnak, nem kerek egész, nem önmagáért van. Az a céljuk, hogy bevonják, életük részesévé tegyék a nézőt. Miközben látszólag csak lődörögnek, ingerkednek egymással és a külvilággal, valójában bemutatkoznak, megmutatkoznak a maguk agresszív félénkségében, provokatív tanácstalanságában.

Nagyon nehéz dolgot művelnek: önmagukat játsszák. A legidősebb szereplő 1942-ben született, a legfiatalabb 1953-ban. Mindegyikük szuverén egyéniség, van erejük ahhoz, hogy amikor rájuk kerül a sor, emberi dinamóként újra és újra feltöltsék a nézőtér feszültségét.

Ami nem tetszett: *a Hair* ma már árúvédjegy, táskák, ruházati cikkek, hajviseletek, hanglemezek majmolják figuráit, jelmezeit, zenei nyelvét országszerte. Ez a kommercializálódás visszahatott az előadásra is. A haladó politikai álláspontból lassanként plakátszerűen sematikus szövegelés válik, az egykor kamaszosan játékos trágárkodásból pedig rafinált szex hatás. Manapság minden jobb angol *városra* jut már egy *Hair* bemutató, egyre szembetűnőbb eltérésekkel az eredetitől. Manchesterben is láttam az előadást. Ott például beiktattak kilenc új zeneszámot, melyek közül az egyik a kábítószer okozta gyönyörűségről, a másik a maszturbáció szépségéről, a harmadik a szabadszerelemről szólt. A koreográfia, a világítási trükkök jóféle night club hangulatot teremtettek, az eredeti politikai tartalom szinte már kilóg a színes, idegenforgalmi hippi show-ból.

Anthony Shaffer: *A mesterdetektivjé*t (Sleuth) a St. Martin színházban láttam. Az író ikertestvére a *Black Comedy* szerzőjének. Az első meglepetést mindjárt az okozta, hogy krimit fogok látni színpadon. Úgy tudtam, hogy a muzeális Ekérfogótól eltekintve a szabvány bűnügyi történeteknek ma már csak a televízió állomások adnak otthont. A nagy színpadi sikerek, mint *a VII. Hadrian,* vagy *a Hair* arra engedtek következtetni, hogy a közönség ez idő szerint nem a fordulatos, cselekményes drámákat honorálja. Mindkét sikerszéria olyan egyszerű, hogy egyszálú cselekménye belefér egy nem is túl hosszú mondatba. Mint kiderült, nem tudtam rosszul. *A mesterdetektív* valóban nem szabvány bűnügyi történet.

Az ötszetleplős játék azért hallatlanul mulatságos, mert azokat a konvenciókat parodizálja, amelyeket azért itt-ott még maga is felhasznál. A darab olyan szellemes és fordulatos, hogy aligha kell bemutatására sokáig várnunk. Főhősei egy krimiíró és feleségének csábítója. Shaffer nemcsak a detektívtörténetek modorosságait nevetteti ki általuk, de

alaposan belemar az angol detektívirodalom hagyományaiba, az arisztokratikus amatőr detektív, a sznob széplelkek, az idegengyűlölet és a kastélyromantika mind üresebb kliséibe. Szerencsére ezek a támadások egyáltalán nem rontják el a közönség örömét, a darab végül ugyanolyan fejbeverően meglepő eseménnyel zárul, mint a műfaj legjobb klasszikusai.

Noha a bemutatót csak február közepén tartották, *A mesterdetektív* máris felkerült a stabil sikerek listájára. Ez nem kis részben köszönhető Clifford Williams minden írott sor játéklehetőségét föltáró, ötletfesztiválnak is elmenő rendezésének. (Az ő munkája volt a Pesten 1964-ben játszott stratfordi *Tévedések vígjátéka.)* A főszereplő Anthony Quayle-t is láttuk már, legutóbb a *Crossbow akció* című háborús filmben ő volt az angolokhoz beépített német kém. A fiatal Keith Baxter, aki a csáhítót játssza, azért tetszett, mert sokkal nehezebb ponton állt helyt, az ő szerepét kevésbé jól írta meg Shaffer. Baxter kitalált és el is játszott egy olyan figurát, akinek váratlan változásait már el tudta fogadtatni a nézővel. Milója neurotikus intenzitású ember. Hol el-ereszti magát, mint az ökör, hol pedig úgy megtelik feszültséggel, hogy a legördögibb ravaszságot is elhisszük tőle.

*

Különös este. Albee „elvarázsolt kastélyát", a *Pici Alice-t* (Tiny Alice) láttam az Aldwych-ben. Majdnem minden szót értettem és mégis egy szót sem értek *az egészből.* Albee-ről már évek óta köztudomású, hogy nemcsak egyenetlen drámaíró, de minden darabja totális újrakezdés is, nincs olyan sajátos drámai „tájszólása", mint például Williamsnek. *Az Állatkerti* történetnek semmi köze a *Bessie Smith halálához.* Vagy hogy háromfelvonásos példákat is említsünk a közelmúltból: *a Mindent a kertbe!* (1967) és *a Mao-Doboz* (1968) annyira két külön világ, mintha nem is ugyan-*az* írta volna. *A Pici Alice-t* hat évvel ezelőtt mutatták be New Yorkban. Vajon mi késztette a Shakespeare Companyt, hogy 1970-ben londoni be-mutatóra vállalkozzon?

A darabot a szimbolistákon, szürrealistákon és abszurdokon edzett elmék is eltérően értelmezik. Cselekménye pedig eleinte nem is bonyolult. Alice, a rejtélyes multimilliárdos asszony ügyvédje útján csekély húszmilliárd dollárt kínál a katolikus egyháznak. Cserébe csak annyit kér a bíborostól, hogy a főpap kedvenc alárendeltje, Julián barát személyesen keresse fel a pénzügyi részletek megbeszélésére. Julián a különös palota egy helyiségében, ahol a palota modellje áll a terem közepén, találkozik a látszólag vénségesen vén Alice-szal. Néhány percnyi évődés után az asszony lerántja az arcát fedő százéves banya álarcot, ledobja csúf köpenyét s előttünk áll egy még csinos, szerelemre sóvár középkorú asszony. A második felvonásban elcsábítja, a harmadikban hozzámegy a civilbe öltözött Juliánhoz, de mindjárt el is hagyja és ügyvédje a többi szereplő (a bíboros, az inas) szeme lát-tára lövi le az újdonsült férjet. A magára hagyott, haldokló Julián hétmérföldes monológjával zárul a darab, mely közben a háta mögött álló palotamodell épületszárnyaiban fokozatosan minden fény kialszik.

A modellben fokozatosan kialvó fények akár a darab egészét is jelképezhetnék. Az első felvonás pengeéles szó-párhaja, melyben az ügyvéd a pénzsóvár bíborost teljesen kifordítja méltóságteljes viselkedéséből, még a logikai összefüggések nappali világosságánál zajlik. A második felvonásban már több a homály, a nyitva maradó kérdés. Az alap-vető probléma az, hogy miért akarja Alice Juliánt, amikor minden téren az ügyvéd tartja hatalmában? De ha már Juliánt magának akarja, akkor miért engedi, hogy az ügyvéd megölje? A néző fokozatosan az indokolatlan fordulatoknak, elképesztő eseményeknek olyan szövevényébe kerül, hogy hamar föladja az értelem szalmaszála utáni kapkodást és lemerül egy nonszensz mesevilág mély-tengeri áramába.

Robin Phillips rendezésében a szereplők teljesen realista módon játszanak, de ezt úgy csinálják, hogy *realisztikusan másként reagálnak,* mint várnánk. Ha például valakit inzultálnak, akkor az áldozat szelíden elmosolyodik és a sértő felet arra kéri, hogy kínálja meg egy pohárka portóival, mire az hirtelen nagy tisztelettel jelenti, hogy csak sherry van. Julián az egyetlen aki csodálkozik és úgy viselkedik, mint aki normális, de aztán ő is megváltozik és végül senkit sem értünk. Robin Phillips egyetlen nagy trükkje, hogy végig olyan természetes modorban játszatja színészeit, mintha hagyományos darabban mozognának. Mivel nem él az abszurd és a szürrealista színpad hatáselemeivel, az elő-adás még hatásosabb a kontraszt folytán. Az Alice-t alakító Irene Worth először 1964-ben, a New York-i ősbemutatón játszotta a szerepet. Worth azok közé a színészek közé tartozik, akik az elmúlt évtizedekben az új angol színjátszás legendás hírét megalapozták. Alakítása olyan, mint egy kafkai álom. Kezdetben a csábítás minden eszközét bevetve fonja magához Juliánt, majd amikor a pap mindent feláldoz érte, hirtelen visszahúzódik, elillan, átadja helyét az ügyvédnek. Az ügyvédet az ír Ray McAnally játssza ördögi hidegséggel, hol simulékonyan, hol kegyetlenül. Julián barátot a hatvanas években gyors karriert befutott David Warner naiv papnak ábrázolja, aki nem érti, miért hagyja őt veszni az egyház, amikor ő mindenekelőtt kötelességtudata sugallatára engedett a csábításnak, úgy érezve, hogy az ő „áldozata" biztosítja az óriási kincset az egyháznak.

A közönség úgy látszik nem bánta, hogy nem értett semmit. A játék végén nagy taps köszöntötte a szereplőket, akik sikerrel teremtettek meg a szemünk előtt egy más törvényű színházi konvenció-rendszert.

A negyedik hónapban a címe a ma esti darabnak. (Donald Howarth Three Months Gone.)

A darab neorealista vígjáték. Munkás-és alsóközéposztálybeli környezetben, egyszerű emberek hétköznapjait látjuk. Egy fiatal fiú, egy nála 20 évvel idősebb vénlány körül ügyetlenkedik. Egy-szer valahogy vele tölt egy éjszakát, de olyan reménytelenül esetlen, hogy a nő nem akarja tartani vele a kapcsolatot. *Diana* Dors remekül jellemzi a fiú dús-keblű, érzéki anyját, akinek vidám, ön-feledt nemi szabadossága fékezi fia férfiúi kibontakozását. Pokolian mulatságos az a néhány jelenet, amelyben az anya, majd a sógorjelölt szeretkezni tanítják a kétségbeejtően gyámoltalan ifjoncot: a fiú annyira passzív, hogy miatta derül ki a sógorról, hogy lappangó homoszexuális. A darab második felét filmszerű fantáziajátékok terhelik. Mi-kor az állapotos lány és a „csábító" azon tűnődnek, hogy most már életüknek milyen irányt is adhatnának, el-képzeléseik valóságként lejátszódnak a színpadon és úgy összekeverik a nézőt, hogy sokszor már nem is tudja, most a múltat, vagy a jövőt látja peregni.

Kár volt ezt a formai kísérletet be-építeni, mert enélkül igazán elmondhatnám, hogy élvezetes jellemkomédiát láttam.

(Folytatjuk)

MOLNÁR GÁL PÉTER

Színházi úti jegyzetek (II.)

Ha a mai szovjet színházról beszélünk, Tovsztonogov és Ljubimov neve mellett azonnal meg kell említeni Efrosz nevét is, aki bár nem hasonlít sem leningrádi, sem moszkvai kollégájához (még tehetségben és gondolatgazdagságban sem lehetne hozzájuk mérni), mégis nagyon fontos szerepet tölt be a holnap felé vezető mai *szovjet* színházművészetben. Találatai és botrányos sikerei, bosszantó félrefogásai minden alkalommal fölkeverik a színházi élet nyugalmát, meg-osztják a közönséget és a szakma. ítéleteit, habzó vitákra késztetnek mindenkit, szenvedélyes védőket és vádlókat teremtenek a közönyös műélvezők helyett; rendezései újra meg újra megkérdőjelezik a színházi szakma értékrendjét és több évtizedes kissé megmerevült hierarchiáját, és fölvetik azt a kérdést, hogy a legragyogóbb színházművészeti eredmények is nem válnak-e, nem válhatnak-e idővel reakcióssá, ha nem képesek a művészek minduntalan megújítani kapcsolatukat a színházhoz, vagyis a valósághoz. Ennek a 45 esztendős - tehát szovjet viszonylatban „fiatal" - rendezőnek neve botránykő. Tajrov és Mejerhold halála óta senki nem kavart akkora botrányokat a szovjet színházi életben, mint ő. S ha előadásai, rendezései nem is dicsérhetőek fenntartás nélkül: okvetlenül méltányolni kell azt az erjesztő-katalizáló szerepet, amit a moszkvai színházi életen belül betölt.

Efrosz

E név nem hangzik ismeretlenül a szovjet-orosz színháztörténet ismerői szám[a]ra. Mielőtt Anatolij Vasziljevics Efrosz, a rendező föltűnt volna, két kritikus, mégpedig híres kritikus működött ezen a néven, az egyik a színházi képzőművészet tudós professzora volt, a másik pedig talán a leghíresebb mimográfus, aki valaha is működött a szovjet szakiroda-lomban: a Moszkvai Művész Színház megnyitásának évében elsőként (1898) megértette és megérezte Sztanyiszlavszkijék jelentőségét, propagátorukul szegődött és legszenvedélyesebb védelmezője lett Csehov munkásságának.

Anatolij Vasziljevics Efrosz 1925. április 3-án született. A GITISZ-t, a szín-művészeti főiskolát 195o-ben végezte *cl,* Petrov és Marija Knyebel tanítványa-ként. Ezt követően *négy* esztendeig a rjazanyi színháznál dolgozott, majd le-szerződött a Moszkvai Központi Gyermekszínházhoz (1954-1963). Itteni rendezései: Mihalkov: *Idegen szerep* (1954), Rozov: *Tizenkettedik óra* (1955), Zak és Kuznyecov: *Mese a meséről* (1956), Rozov: *Boldogság, merre nagy?* (1957), Puskin.: *Boris Godunov* (1957), Hmelik: *Barátom, Kolka* (r959), Danovszkaja: *Szakad mesterek* (1959), Rozov: *Egyenlőtlen harc* (1960), Ivanter: *Régi srácok* (1961), Katajev: *Hét-színvirág* (1962), Rozov: *Vacsora előtt* (1962), Gogol: *Menyegző* (1963), Dolinyina: *Ők és mi* (1964). Közben 1958-ban Eduardo de Filippo egyik komédiáját *(Senki)* rendezi a Szovremennyik Színházban, és 1960-ban a Jermolova Színházban. Vologyin *Vendégségben és otthon* című színművét. Ha rendezéseinek listáját nézzük, kiugrik belőle Viktor Rozov nevének gyakori ismétlődése. Efrosz volt az első, aki a szovjet drámairodalom új hangjait, mégpedig oldottabb, a köznapi élethez zelebb eső, a kisemberek családi problémáinak és különösen az új generációnak problémáit őszintén tárgyalni igyekező irányzat mellé állt, és Rozovnak valóságos szakértőjeként jelentkezett, egyben hozzásegítve őt a külföldi sikerekhez is. Mint a Tyeatr 1960-ban lefolytatott híres vitája a rendezésről. dokumentálja, Efrosz ekkoriban még a Sztanyiszlavszkij-módszer alapján állt, és rendezéseinek legfőbb sajátossága az életszerűség volt.

1963-tól 1967-ig a Moszkvai Komszomol Színház főrendezője, és itt bontakozik ki egy fiatal és lelkes társulat élén az a rendező, akit már mi is ismerünk, és aki sok érdekességgel és tanulsággal szolgálhat. Első rendezése 1964-ben *itt* is Rozov színdarabja, *az Esküvő napián,* majd ugyanezt az oldottabb vonalat folytatva, a fiatal Radzinszkijhoz fordul és színpadra állítja *104 nap a szerelemről* című művét (1964). Aljosin: *Mindenkinek a magáé* (1965), Arbuzov: *Szegény Maratom* (magyar címe: Én, te, ő) (1965), Radzinszkij: *Filmet forgatunk* (1965), Volcsek: *Bírósági krónika* (1966), Bulgakov: *Moliére* (1966), Csehov: *Sirály* (1966) későbbi rendezései.

Filmet forgatunk

A három évtizedes múltra visszatekintő Komszomol Színház szinte egy csapásra vált Moszkva egyik legérdekesebb szín-házává, amikor Efrosz átvette a. vezetést és stílusában megreformálta. Az első szembeötlő jellemvonás, *hogy* felrobbantotta a drámai teret, leszámolt az illúziószínpad képegységével és atmoszferikusságával, két nagyszerű díszlettervezője, Lalevics és Szoszunov nem kulisszákból, nem festett álfalakból építkezik: a megszerkesztett drámai térben kínos gonddal összeválogatott hiteles használati tárgyak, bútorok népesítik be a színt és lelkesítik át a teret. Ugyanaz a neo-meiningenizmus található itt, ami Visconti, De Lullo és Zeffirelli színpadát jellemzi. (Nemcsak hogy ugyanaz a stílus, de még a kivitelezés színvonala sem alacsonyabb.) Rafináltan kulturált látvány fogadja a nézőt, Efrosz ugyanis rendszerint nem használ előfüggönyt --vagy ha igen, csupán a felvonás végén húzzák össze -, a darab és a felvonások elején nyitott színpad fogadja a nézőt, a mű néhány szereplője már ott jár-kel, rendezkedik, mintha senki sem volna a nézőtéren, mintha csak saját életét folytatná.

A színpadot mérhetetlenül sok fény-szóró díszíti be. Kis és nagy filmgyári lámpák, állványokon, földön, föntről belógatva és emelvényekre állítva: valóságos lámpaerdő. Ilyen filmgyári műterem a valóságban nincsen, vagyis nem egy igazi műterem másolatában játsszák cl a sok apró képre tördelt történetet a szereplők, hanem egy költőivé sűrített, film-gyárnak elképzelhető drámai térben. A szobajelenetekre nem pazarolnak új szín-helyet, világítással szűkítik le a szereplők körül a teret, vagy egyszerűen be-húznak maguk mögött egy fél függönyt: és máris szobában érezzük magunkat. (Többnyire azonban jobb vagy bal oldalon, a színpadkeret szélén, egy-egy ülő-garnitúra megvilágítása jelzi a hely-színváltozást.)

A Filmet forgatunk hosszú ideig hatalmas sikerrel szerepelt műsorukon. Nem tudom, mit szól ehhez a moszkvai tűzoltóság, d Efrosz előadásain a néző-téri utcákat az előadást végigálló diákok töltik m g. A darab sikerének oka, gyökere nyilvánvalóan az volt, hogy drámai. módon beszélt arról, ami izgatja az embereket: akadályok, gátak, régi. koloncok, óvatoskodó karrieristák, hamis emberek, tökkelütött hivatali fajankók, meggyökeresedett falmellékiség, megkö-

vesült - de ki nem mondott - szabályok ellenére is, meg kell küzdenie minden embernek azért, amiben hisz. Bármennyi akadálya is mutatkozzék munkájának, végig kell harcolni az utat, hogy a be-végzett munka megnyugtató boldogságához jusson.

Meggyőződésem, hogy a modern színház egyik lényege a pontosság. De nem csupán az esetlegességtől megszűrt előadást, a kimunkált precizitást kell ezen érteni, hanem azt a pontosságot is, ami a gesztusokat, a kellékeket olyan megfontoltan viszi a néző elé, hogy minden gesztusnak és kelléknek megnövekedik a jelentése és a jelentősége: önmaga és önmagának társadalmi jelképe is egyszersmind.

Vagyis Eduard Radzinszkij színművének, amit nálunk a Vígszínházban teljes nézői és rendezői érdektelenséggel játszottak el, Moszkvában magasabb és gazdagabb értelmezése született meg. Föltöltődött problémákkal, utalásokkal a szovjet élet mindennapjaira, és a közönség örömmel ismert rá saját életére és saját életének konfliktusaira.

Moliére

Bulgakov *Moliére-jének* Efrosz rendezte előadásáról már részletesen beszámoltam az ej írásban (1969. 10. sz.). Nem látom értelmét megismételni az ott írottakat. De ki kell egészíteni az ej írásbeli cikket néhány jellemző vonással és tekintettel ennek a folyóiratnak szakmai jellegére, néhány kifogással is.

Efrosz nem funkcionálisan alkalmazza a zenét. A Napkirály udvarában játszó-dó történetet a hangszórókból mindvégig harsogó dzsesszel (A. Volkonszkij kompozíciója) fogja körül, ezzel máris kiemelve a drámatörténeti anekdota kereteiből. A nyúzott és fájdalmas ritmusok, a dallamtalan hangfoltok, a nyugtalanító és üzött hangsorok szemtelenül utal-nak a történet jelenidejűségére. Végig-vonul az előadáson ez a cool-jazz, néha egy női hang fájdalmas és hideg improvizációival tarkítottan.

Ebben a rendezésében Efrosz előszeretettel alkalmaz sokkhatásokat, a „kegyetlen színház" stíluselemeit, Bartholomé atya, a vándor prédikátor (D. A. Gosev), amikor színre lép, durva szövésű darócingében, kifeszített hasán homorúan tartott tenyerével tamtamszerűen egy egyperces dobszólót rögtönöz, vad és hisztériás ritmusokat: ezzel egyszerre exponálva a figura nevetségességét, boszorkányüldözős hisztériáját, műtranszait és műextázisait és viszolyogtató undorítóságát. - Moiarron (N. A. Veresenko) ájulása után arcába vizet öntenek, hogy magához térjen. A kemény mozdulattal arcba löttyintett pohár víz érintkezése az emberi testtel - színpadon - elborzasztó. - Párizs érseke és D'Orsigny veszekednek, végül az érsek arcul köpi a másikat, az vissza őt, most az érsek következik, és kezdetét veszi egy köpködő betét: egymást kergetik a baldachinos ágy körül megmegállva, és egymás arcába köpve. ízléstelen és kisszerű az ötlet, rossz rendezői találat, de az az érzésem, hogy ennek a játéknak a színpadi hagyományok megsértésében helye és szerepe van, lazítja a megmerevült formákat.

Ha már a fenntartásoknál vagyunk, essünk túl egyszerre. A színészi játék túlrészletező, tempótlan, generálpauzás. A Sztanyiszlavszkij-szisztéma legortodoxabb művelői ezek a színészek, a módszernek nem az igazságait alkalmazzák, hanem leszűrt sablonjaiból mindazt, ami számukra kényelmes: lustán elterpeszkednek a színpadon és tunyán „érezni" kezdenek, ahelyett, hogy a kifejezés tisztaságára ügyelnének. Ez az „érzés" szét-mossa a jellemeket és szétoldja a szituációkat, viszont alkalmat ad az exhibicionista színész „nagy szívének" és „őszinte érzéseinek" fölmutatására. Minden buta színész gyönyörködik abban, hogy mennyire képes átérezni valamit és hogy milyen mélyen tud érezni, azzal viszont egyáltalán nem törődik, hogy eközben a nézők mit éreznek. A darab szövegének hátán ringatózó elterpeszkedés teszi olyan dermesztően idejét múlttá néhány színész alakítását. De itt szemmel láthatóan nem a rendezés tehet erről. Az dinamikus, hajszolt és céltudatos. Amikor 1969-ben láttam az elő-adást, már három éve műsoron volt a darab, mégpedig második szereposztásban. Efrosznak nem állt módjában ellenőriznie és rendben tartania a produkciót: a színészek kedvvel rombolták szét a ritmusképleteket, élvezettel szöszmötölték agyon, szavalták darabokra szerepeiket.

Király

A Komszomol Színházban nincs portál: egy hatalmas lyuk a hosszú terem végében a színpad, fölötte a magasban széles hídon takaratlan reflektorok tömege, leplezetlenül föltárva, hogy ez a színpadi fények forrása. Itt a töméntelen lámpával keményen világítanak, olyanformán, mint a lengyel színházakban. Ebben a hideg megvilágításban a tárgyak és az emberek kínos tisztasággal állnak előttünk, olyannyira kipucováltan, mint egy kiállítási vitrinben. Már ez a világításbeli változtatás is sértő az ájtatos Csehov-imádkozók számára, hiszen szakít az illúziófényekkel, a bánatosan sóvár világítással, a szórt derengéssel, a félhomállyal. *A Királyt* Efrosz minden poétikus derengés, minden félárnyék nélkül, a tisztán világított, szinte kínosan fényes színpadon adja: ebben a kényelmetlen fényárban még kényelmetlenebbül érzik magukat a színmű alakjai, a szikrázó világosság drámai ellentétet teremt életük homályával.

Nem hamis tradíciókban nyafogják el *a Királyt,* semmi elomló bús borongás nincs az előadásban. Teli a színpad szik-rázó fénnyel. Minden hangos és harsog. A színek is. A hangok is. Más tempó-ritmus hajtja a szereplőket, mint az a turgenyevien lomha, udvarházas tespedtség, amit megszoktunk és elfogadtunk csehovinak tekinteni.

„Az én nézetem szerint pedig a mai színház: üres rutin, előítélet. Amikor felgördül a függöny és ezek a hatalmas tehetségek, a szent művészetnek ezek a papjai mesterséges világításnál egy szobában, amelynek hiányzik egyik fala, elkezdik nekünk bemutatni, hogyan esznek, isznak, szeretnek, járnak-kelnek, és hogyan hordják a zsakettjüket az emberek, amikor a lapos képekből és sekélyes mondatokból igyekeznek kihorgász-ni a morált, amikor ezer változatban mindig elém tálalják egy és ugyanazt, egy és ugyanazt ... akkor én szaladok és szaladok, ahogy Maupassant elszaladt az Eiffel-toronytól, mert úgy érezte, hogy szétnyomja az agyát szörnyű ordináréságával."

Csehov szavai ezek. Ő írta le harminchét éves korában, *a Király* első fel-vonásában. 1897-ben Csehov modernebbnek látta a színházat, mint amilyennek ma látja őt egyik-másik színház: duruzsol a szamovár, dünnyög a sarokban a dadus ... a félhomályos díszletekben kántálva siránkozó hanghordozással, hatalmas szünetekkel, sok, apró fizikai cselekvéssel, fájdalmas borongással borítják be a színpadot. Valamennyi szereplő egyazon nyafogós, önsajnáló hangon siratja életének, szép értékeinek elpusztulását.

Túlságosan hosszú s egyhangú előadások jönnek ily módon létre világ-szerte. S Csehov lassanként a kevesek

szerzője lesz, elveszítve népszerűségét. Ellentmondás van itt: a csehovi dramaturgiát az utóbbi harminc évben a modern színházi dramaturgiák majdnem hogy a legtöbbet használták, Csehov tanítványai a legkorszerűbb szerzők közé tartoznak; s egy-egy igazi felújítás bebizonyítja, hogy Csehov korszerűbb, mint valaha is volt. Miért van akkor, hogy a század drámairodalmának és színházának nagy újítóját olykor hagyják „kimenni" a divatból, hogy szép, de hatás talan előadások viszik mind távolabb a nézőktől?

Efrosz *Királyának* valamennyi szereplőjéből ideges nyugtalanság árad. Nem nyugszik meg szempillantásra sem a színpad, zaklatott futkosások, ingerült fölcsattanások, sértett hangosság, zajos gyűlölködés jellemzi. Arkagyina, az ünnepelt színésznő, nem omlik cl ernyedten egy kerti székben, hanem belső izgalomtól űzetve járkál föl és alá, kezében nyitott könyvvel; Mása sem dől lazán ábrándozva egy fa törzséhez, hanem ingerülten toporog ... és így tovább. Minden szereplőnek megszerkesztette Efrosz a koreográfiáját, majdnem a török Karagőz mintájára, hogy hajszolva és hajszoltatva vágtassanak körbe-körbe, ezzel a nyugtalansággal is fokozva be-zártságuk érzetét.

A kertjelenetben nem fehérderekú nyírfák sóhajtoznak a szélben, hanem egy krikettpálya látható a vas kertiszékek között. S ha hozzávesszük még Szorin krómozott tolókocsiját, a nyers deszkaháttér előtt: meglehetősen bizarr a színpad látványa. De a krikettpálya és a krómozott tolószék szerzői utasítások, amikről rendszeresen feledkeztek meg a rendezők, és csak Efrosz tért vissza az eredeti szöveg és a szerzői utasítások ironikus groteszkségéhez.

A dráma befejezésekor lottójátékot játszva ül együtt mindenki az ebédlőben. Kint elhallgat a Chopin keringő .. . lövés ... Dorn kimegy . , . visszajön .. . beleül a Thonet-hintaszékbe és lassan ringani kezd. Trepljov öngyilkos lett - közli Trigorinnal. Csönd. Csak az asztal körül ülőket hallani, amint a lottó számait mondják be együgyű, érzéket-len félelmetességgel. A doktor bölcsen és fanyaron-savanyún mosolyog. Hintázik a székében, magasabban, egy emelvényre állítottan a többiek feje fölött. Ringatózik. S a hintaszék egyszerre ítélőszékké változik. Szemlélődő ringása ítél a többiek önzése felett.

Technikailag rendkívül felkészült színészek játsszák mindezt. Hangosan, gyorsan és a hatalmas terjedelmű kiegészítő játékok ellenére is zaklatott, majdnem Tennessee Williams-i hajszoltsággal. A négyfelvonásos darab játék-ideje két és fél óra volt.

Efrosz polemikus *Királya* megsértette a beidegződött Csehov-képet. Neve vörös posztóvá vált a MHAT öregjei számára, de rögtön hozzá kell ehhez tenni, hogy Livanov művész színházbeli (1969) Király-rendezése (ha stilárisan nem is mutatható ki benne Efrosz hatása), mégis ennek következményeként változtatott a mű hagyományos művész színházi felfogásán, és formált meg egy szecessziós keretbe foglalt misztérium-játékot, amely a művész különféle meg-jelenési formáit állítja szembe egymással, és a művészetről vallott hitét fejezi ki.

Efroszt a Király-premier utáni botrány következtében leváltották főrendezői állásáról, előbb valamelyik köztár-saságba akarták lehelyezni, és csak a színházi szakma összefogására maradt a Drámai Színházban (ismertebb nevén: Malaja Bronnaja) rendezőnek.

Itt mindjárt egy botrányos előadással folytatta munkásságát, 1968-ban Csehov *Három nővérét* aktualizálta, mégpedig olyannyira, hogy a fölháborodás ezt a produkcióját levétette a műsorról. További rendezései a Malaja Bronnaján Arbuzov: *Egy boldogtalan ember boldog napjai* (1969), Kornyejcsuk: *Plafon Krecsit* (1969), Shakespeare: *Rómeó és Júlia* (1970).

Egy boldogtalan** ember **boldog napjai

Arbuzov, Rozov, Radzinszkij: három olyan állandó szerzőt sikerült Efrosznak maga mellé állítani, akiknek minden darabja széles hullámverésben gyűrűzik a szovjet társadalomban, mert az adott történelmi szakaszokban játszódó szín-darabjaik a magánélet megértéssel szemlélt konfliktusaiba beszűrődni engedik a színfalakon kívül működő s csak távoli mennydörgésként, foszlányokban behallatszó történelmet.

Arbuzov színműve rossz dráma. A darab egyetlen (vitatható) értéke, hogy megérkezett vele Moszkvába is az intellektuális válságirodalom: hírt ad arról, hogy az értelmiségiek lelkiismereti csikarások között., émelygő belső közérzettel és kiürülten élnek. Ahogyan Arthur Miller A *bűnbeesés* utánjának vagy Michelangelo Antonioni filmjeinek hőseit nem a kapitalizmus ellentmondásai bánt ják, hanem életük céltalansága, privát válságuk, és csupán a magánélet csatornáin, az elidegenült és kapcsolatokra nem képes, a magát mindenhol és minden helyzetben idegen-furcsán érző magatartásaiba szivárog be a kor, ugyanígy Arbuzov hőse Kresztovnyikov - sem a személyi kultusz törvénytelenségeitől billent ki lelki egyensúlyából, sem pedig a háború kuszálta szét belső harmóniáját.

Kresztovnyikovot három példányban látjuk a színpadon: 21, *40* és 6o éves korában: két színész játssza (Sirvindt, Efrosz sztárja az időset és Zsirnov a fiatalt.) A 21 éves hős hamletien idegennek érzi. ,,á világi üzletet", idegen-kedve szemléli még fiatal és szép anyja szerelmét egy diplomata iránt; nem viszonozza egy fiatal lány szerelmét, és elárulja legjobb barátját azért, hogy professzora - nem mellékesen a leány apja - őt válassza maga mellé munkatársául. Ez történik az első részben. A 60 éves Kresztovnyikov visszapillantásában merülnek fel az emlékképek, az emberi csődbe jutott hős életének egyik boldog napjáról, arról a napról, amikor magára maradása végérvényesen eldőlt, hiszen döntésével maga szakította ki önmagát a családi és baráti kör dácsában pihengető gyengéd, de kötelmekkel járó köréből: elszökik, hogy magára maradhasson.

A masodik rész, életének második boldog napja, amikor a Balti-tenger partján nyaral szeretőjével, egy közép-korú asszonnyal, akinek fogékony diák-fia akkora, mint ő volt az első rész idején. Kresztovnyikov unatkozik és savanyú. Ez a kapcsolata csak azért állandósul, mert az asszony makacs kapaszkodása tartja össze. Fölbukkan a „harmadik": egy gyógypedagógus tanárnő, szép, fiatal, lelki társ. Ez a lány talán még változtatni tudna az életén, vissza tudná vinni az emberek közé, de Kresztovnyikov többre tartja absztrakt szabadságát, semhogy magára vállaljon egy új kötelezettséget. Elszökik előle is, és elvont szabadságával belesüpped az ön-áltatásba.

A bánat és a kapcsolattalanság gyötrelmei olyan kínokat mutatnak föl, amelyek emberiesítik, vizsgálatra, együttérzésre adnak alkalmat, és tagadhatatlan, hogy találunk valami megrendítőt és részvétébresztőt Kresztovnyikov gyötrődésében. (Őrlődése adja ki a dráma magvát, és a három pulóveres ifjúból álló kórus *a Tartuffe* Lojális uraként - dra-

maturgiai deus ex machina - mondja el róla bíráló szavait. Hiába „teszik a helyére" azonban köldöknézésének, egoizmusának, elvont szabadságkeresésének tanulságait: mindez csupán elvont tétel marad, szó, szó, szó. Az átélhetően élményszerű a figura kapcsolattalansága, reménytelen magábazártsága és tragikus fuldoklása.

Miller *A bűnbeesés után* című színművére már utaltam, mint előképre, meg kell még említeni az Arbuzov felhasználta irodalomból Priestley-t is, akinek time play megoldásai fölkísértenek, főleg az első részben, ahol a verő-fényes nyaralóbeli képeknek, a szülői szeretettel és nevelői gondoskodással övezett főalaknak méla drámaiságot az ád, hogy *tudjuk,* hová merül cl húsz év múlva - akár ha a Conway családot látnánk -, és bizonyos drámaiságot nyújt, ha deklaratív drámaiságot is, amikor a narrátorok beje-lentik, hogy a két szőke leányt kivégezték a fasiszták. Most még felhőtlen gyanútlansággal állnak a nyaralóban, mosolyognak, de már csak emlékképek.

A díszlet (V. Petrov) egyszerre tagolja a színpadot horizontálisan és vertikálisan. Egyetlen hatalmas lejtő az egész. Szakaszosan ereszkedik le abba az irányba, ahol a rivalda vonalának kellene lennie. Nemcsak előrefelé lejt e lépcsőzetes kiképzés, hanem oldalra is. Az egyes szakaszokat, emelkedőket mályva-színű, zöld, sárga és kék vásznakkal borították be, tengerparti napernyők pasztellszínre fakított világa ez, de beleéreztünk, beleképzelhetünk egy elvont természeti képet is. Ebben a dinamikus térben futkároznak az előadás elején a pulóveres narrátorok, akik a függönytelen keretben kilenc magas támlájú, festetlen-nyers koloniális szék között még a megvilágítatlan színpadon jelennek meg, és szemtelenül fixírozzák a közönséget, elhelyezkedett-e, elcsendesedett-e már. Majd belefognak a szövegbe, bemutatják a szereplőket, és magyarázzák magatartásukat. A színpadon maradó három fickó - egyébként a legjobbak az előadás folyamán (Martünyuk, Durov, Szmirnyickij) - élénken figyelik a cselekményt, nem reagálnak rá, csak ha szövegük következik; az intimebb jeleneteknél eltűnnek a színpadról, majd naturálisan visszacsellengenék, mintha ők is nyaralók volnának, akik lomhán leheverednek a tengerparti homokra, a gyér napsütésben.

Az erősen figyelemfölkeltő színpadkép és színpadtér, az erőteljes rendezői le-ütésű játékindítás persze megbosszulja magát. Minden "érdekes", „különleges" színpaddal ez a helyzet. Később nem tud mit kezdeni vele a rendező, nem tudja fokozni dinamizmusát: Efrosznál is kissé naturalista szalonstílusban csevegik végig a darabot a nem túl jelentős színészek.

A második rész végén színre fut az összes szereplő - az első rész emlék-álom-alakjai, akik Fellini *Nyolc és fél*-jének mintájára halvány színekben derengenek: szőke hajak, fehér vagy krém-színű nadrágok, fehér blúzocskák és csontsárga szoknyák - a 21 éves hős bőrlabdával kezd dobálózni, de jelképesen: egykor visszautasított szerelmé-nek dobja a labdát, aki átlöki neki játékosan. Majd - engesztelésül - anyjának dobja. Végül kifordul a nézőtér felé és feléjük löki. A nézők persze visszadobják a színpadra, mintegy válaszolva a pantomimikus kérdésre.

Platon Krecsit

Váratlanul és előre nem láthatóan Efrosz műsorra tűzi Kornyejcsuk híres és hírhedt darabját, amelyet nálunk is ön-tevékeny csoportok sokasága játszott kultúrversenyeken az 50-es években, és a Néphadsereg Színháza is bemutatta A *nagy műtét* címen. Ez a vállalkozása olyan meghökkentő és olyan szemtelen volt, mintha Kerényi Imre egyszer csak megrendezné Mándi Éva *Hétköznapok hőseit* vagy Földes Mihály *Mélyszántását. Az* eredmény is ehhez hasonló.

Efrosz itt is „montázs díszletet" alkalmaz, vagyis a kínai színház európaizált változatát, ahol nem díszítik át a színpadot az új helyszínhez, hanem különféle elemek és bútorzatok egymás mellett létezése a közönség képzeletének igénybevételével és a világítás változtatásával más színhelyre helyezi át a játékot. A színpad lakószoba, kórházi műtő, folyosó, lépcsőház, váróterem egy-szerre. Mindez és egyik sem, hanem egy öntörvényű dinamikus játéktér. Köz-ponti eleme egy fölfelé vezető csigalép-cső, amely különösen a kórházi jelenetekben működik.

Voltaképpen semmit sem változtat a szövegen, talán még a hagyományos stíluson is keveset, és mégis idézőjelbe kerül az egész darab, fanyar gúny hatja át a színpadi személyeket, a történet naivan patetikus fordulatait és áriáit, ha-bár kimetszette az írott szövegből a zárt monológokat. Ennek az ironizáló stílusfordulatnak majdnem egyetlen eleme a hangszóróból közvetített gépzene. Tagadhatatlan, hogy Efrosz minden rendezése vonzza magához a muzsika alkalmazását, mint ahogy azok a rendezők, akik célul tűzték maguk elé, hogy küzdelmet folytatnak a színházi naturalizmus ellen, előszeretettel használnak zenei effektusokat. *A Platon Krecsit* esetében azonban nem fölstilizáló vagy denaturalizáló kísérőzene hangzik cl. Efrosz a kor menetdalaiból, indulózenéiből, gyermekkórusaiból és tömegdalaiból válogatott össze egy quodlibetet, és a láthatatlan hangszórók ezt bömbölik-okádják a szereplők feje fölött, a legmeghittebb párjelenetekben is. Ennek az erőszakos és együgyűen önfeledt mámoros optimizmust és egységet sugárzó muzsikának a jelenléte a darab működésében szerfelett ironizáló, és zenei effektusként jeleníti meg a kor történelmi hangulatát. És lassanként kezd a nézőnek olyan érzése támadni, mintha a dráma konfliktusa nem a protagonista és antagonista között támadna, hanem az emberek és a zene, a magánemberek és a kor felvonulási zenéje között, a csöndes gyötrődések és a harsogó bombasztok között.

Tagadhatatlanul nagyon érdekes és csiklandós előadás ez, még akkor is, hogyha - Moszkvában ez igazán szokatlan - félig telt nézőtér előtt játsszák a darabot. A pamflet hajlandóságú rendezői fölfogás mellett azonban nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a szovjet színház most a szintézis korszakába érvén, nemcsak teremtő őseit keresi vissza, hanem a gyengébb tehetségek, az epigonok és a szolgalelkű dramaturgok színdarabjait is föl-fölújítja, hogy újravizsgálja saját történetét és történelmét, hogy mai hangsúlyokkal vegye revízió alá a történelmi múltat. Legutóbb be-számoltam *a Viharos alkonyat* újrarendezéséről, és egyik sem tekinthető el-szigetelt eseménynek, rendezői szeszélynek vagy pillanatnyi ötletnek. Föl kell figyelni a szovjet színházművészet folyamatosságára, a legparázslóbb harcok és legengesztelhetetlenebb viták ellenére sem tagadják meg a múltjukat, nem hajítják szemétládába azt, amit pillanatnyilag idejét múltnak éreznek, hanem megpróbálják szervesen beépíteni a fejlődésbe.

Rómeó és Júlia

Premier. A színházi pletyka szerint három hónapja kész az előadás, csak engedélyre várnak. Három hónappal ez-

előtt nézte meg az átvevő bizottság, és mostanáig halogatta beleegyezését. Pótszékek mindenütt, és a terem két oldalán, a falnál végig állnak. Mi is.

A színpad Efrosz ismert fémeiből áll, ez alkalommal Durgin tervezte a metallomániákus színpadképet. Barna háttérfüggöny, a színpad hátsó falát festett vászon takarja, rajta sok-sok szárny, szecessziós modorban megfestetten : a fiatalság, a szerelem, a szenvedély *vagy* a szabadság jelképei ezek a kiterjesztett repülni készülő szárnyak!? Középen arcát fájdalmasan tenyerébe rejtő, ültében előregörnyedő nőalak fehér szobra egy emelvényen. Körülötte rács, mintha egy olasz kutacskát vagy szobrot övezne a köztéren. Rácsok mindenütt. Spanyolfalszerű, leporellóként összehajtható rácsok, egy tolható, görgőkön közlekedő rácsfolyosó (ennek emelete lesz az erkély majd). Az első részben a szín bal oldalánál, másodikban jobb oldalán, a harmadikban eredeti helyére kerül, majd a kriptajelenethez szétkapcsolják, és csak egyik fele marad a színpadon. Elöl ugyancsak gangrózsákkal díszített rácsozatú pad. Mindez bearanyozottan. Fölírom a sötétben cigarettásdobozom hátára: aranyozott börtön... Föltehetően erről fog szólni az előadás.

Bejön Szmirnitszkij Mercutióként, és Efrosz-módra a rácselemek között kanyarogva, elmondja, illetve elkántálja a prológot. Néha még a színpadról is kimegy, és kintről folytatja, mintha egy kiürült város falai között hirdetné a veronai szerelmesek világraszóló hírét. Be-népesül közben a színpad. Bevonulnak a szereplők. Fönn az erkélyen megjelenik Júlia - Jakovleva, akit már a Sirályból ismerek - és lenn az erkély tövében Ró-meó - Gracsev hogy híres sláger-pózukkal fölidézzék a nagyjelenetet.

Azután a szolgák jönnek. Durvák és rusztikusak. Az alacsony, zömök Kanyevszkij - Péter összevont szerepében

gusztustalanul-provokatívan a körmét rágja, és a szilánkokat szerteköpdösi, *hogy* vadítsa a Montague-szolgákat. Tybalt (a segédrendező Durov) szintén zömök... az alacsony szlávok most segítenek az olaszos illúzió megteremtésében: zömök olaszok kopírozódnak a szőke szlávok helyére. Tybaltnak csípő-ficama van, isten tudja, miért, talán hogy ez a nagyon izmos fickó még irtóztatóbb erőszakot árasszon magából, beteges szadizmust és állandósult kötekedő kedvet, pótlékul szolgáló kegyetlenséget. Beleköt Benvolióba, akinek elvörösödik a feje, és irtóztató fegyelemmel nyugtatgatja magát. Néha megrándul egy izma, már-már kardjához kapna, de ismét lecsitítja fölfortyanását. Nem szadab ve-reked-ni! Nem szabad!!! Tybaltnak és Benvoliónak ez a jelenete rendkívül hosszú, eltarthat öt percig is, nemcsak sértegeti, de meg is üti Benvoliót. Az leginkább akkor veszíti el ön-uralmát, amikor Tybalt a szolgáját kezdi kínozni. Ha a Capulet fiú a kar-ját csavargatja Benvoliónak, majd a földre taszítja, az inkább kimegy a térről és a színről is, majd visszatér, nagyokat fújva, nehogy gesztussal kelljen válaszolnia a sértéssorozatra. Ennek az aránytalanul hosszú jelenetnek hatalmas, egyre növekvő feszültsége van, és sok mindent erőteljesen exponál az előadásból. Elsősorban természetesen Tybalt durvaságát és a játék egészének durva légkörét, az emberi kapcsolatok sebzett és beteges elkérgesedését. Ez alkalommal nem kapcsolattalanságról, hanem eldurvulásról, részvétlenségről és kegyetlenségről van itt szó. A herceg (Sirvindt) protokoll-manusz, aki rezzenéstelenül fegyelmezett arccal nézi végig a fiatal nemesek holttestét, és csak a jelenet végén kap valósággal dührohamot, veszti el diplomata fegyelmét, hiszen annyi figyelmeztetés és parancs ellenére sem fogadták meg szavát. Ikonográfiai hűvösséggel, szakrális nyakassággal közlekedik ősz-fekete csíkos parókájában, ostoba biztonságot áraszt magából.

Capulet rosszul él feleségével. Gyengédtelen hozzá, gyűlöli is az asszony érte. Capulet veri a szolgákat. A báljelenetben még Tybaltot is csúnyán megkínozza, vallató őrmesterként tekeri a fülét.

Páris majdnem megerőszakolja Júliát Lőrinc cellájában, annyira vehemensen veti rá magát az ellenkező leányra, és csókol bele.

Lőrinc barát a szó szoros értelmében leüti a kétségbesett Rómeót, hogy megnyugtassa a fiút és hogy kifejthesse vég-re kényelmesen a tanácsait. Júliát később fölpofozza, majd két kézzel keményen rázza a testét, hogy figyeljen már rá.

Capulet kis híján megfojtja feleségét, leányát és a dajkát: egy hosszú és minduntalan föltámadó dührohamban tettlegesen akarja megrendszabályozni az engedetlen nőszemélyeket. Mindeközben persze igyekszik tekintélyesen viselkedni. Ha megrúg egy szolgát, menten kimosolyog a nézőtér felé, és udvariasan integet, hiszen folyik a bál, és a közönség helyén foglalnak helyet a vendégek, akikkel udvariasnak és nyájasnak kell lennie, mert ők képviselik a közvéleményt.

De durvák egymás között a szolgák is. Nem csupán a Péter-Dajka kapcsolat fullad ütlegekbe és rugdalózásokba: nem erotikusan kedveskedőekbe, hanem kegyetlenekbe, de Péter úgy megüt - majdnem megöl - egy alá beosztott szolgát, amikor az rosszul végzi munkáját a kripta berendezésénél (átdíszítésénél), hogy az nem bír fölkelni a földtől.

Rómeó kis híján megfojtja Tybaltot, mielőtt két villámsebes mozdulattal végezne vele: az első mozdulattal kiüti kezéből a fegyvert, a másodikkal keményen hasába döfi kardját, hogy az rezegve áll. ki onnan. Tybalt hosszan támolyog a színpadon, hasában a merő-leges karddal, iszonyatos fájdalmak között kihúzza, és irtóztató görcsök között meghal.

Természetes, hogy egy ilyen rideg és alantas indulatokkal teli környezettel szemben veszíteniük kell a szerelmeseknek. Itt meg kell fulladniuk. Különösen azért, mert Efrosz a két szerelmesben a gyermeket fedezi föl. Nem ifjú szerelmesek ők, csupán gyermekek. Gimnazista szerelem *a Rómeó és Júlia*. Meglehet, valamelyest veszít így a történet „örökérvényűségéből", de föltétlenül sokat nyer azzal, hogy elveszíti általánosságba vett szerelmességét, színházi hagyományöröklését, azokat a megoldásokat, amelyeket nemzedékeken át egymástól kaptak színészek és színésznők. Legalább annyira konkrét korosztályt képviselnek itt, mint amennyire Zeffirelli *Rómeó és Júliája* volt az Old Vic-ben. (Annyiban hasonlít Zeffirelli produkciójához, hogy a két kerepet itt is rossz színészek játsszák. A nagyon. feminin Gracsev itt is jobb, mint Jakovleva, aki merő kényeskedés és gügyögés.) Zeffirelli *West Side* Story-allúziós kamaszai a testi vágytól űzettek. Efrosz szerelmesei is reszketnek a testi szerelemtől, de - főként a fiú Rómeó - minduntalan visszariad. Fölmászik az erkélyre, leheveredik Júlia helyére. Boldog kéjjel engedi el magát és terpeszkedik szét. Amikor azonban a lány ismét kifut, Rómeó fölugrik és esze-veszetten menekül, átugorva a korláton. Megáll. a lány lába alatt, és az erkély alját simogatja, azon a helyen, ahol odafönt a szeretett lány talpa földet érhet.

Rómeó a rácson ülve fölnyúl Júliáért, aki kidugja lábát az erkély rácsain át. A fiú megsimogatja a cipőt, majd hom-

lokához szorítja. Nem romantikus kép ez, némiképp meghökkentő és korántsem mentes, mint Efrosz egyik ötlete sem, a keresettségtől, mégis megragadó, szerfölött erotikus és erőteljesen kifejező. Egyben megfosztja a jelenetet attól a gerlebúgásos turbékszavalástól, aminek hagyományába világszerte beleragadt.

A durva társadalmi környezet megteszi a magáét: a fiatalok meghalnak. Lőrinc barát széttárt karjait többször tehetetlenül emelgetve a levegőbe, hátrál ki a színpadról, elhárítva magáról a felelősséget, rosszul végződő tanácsaiért. A herceg zavarban van, de protokoll-igazságot szolgáltat, és fennkölt szavaival létrehozza a látszategységet.

A vad és zaklatott, kissé rendetlen, még nem eléggé összerázódott előadás zseniális részletekben bővelkedik, mégis bosszantó és ellenkezést kiváltó, azt hi-szem, fölösleges magyarázni, hogy miért. Úgy látszik, Efrosznak nem tett jót a Komszomol Színházból való távozása, és magára vállalta a botrányhős szerepét. Ameddig ott volt főrendező, nagy-szerű és kimunkált együttes játékot tudott teremteni, gondolatgazdag előadásokat, és azokat a botrányokat, amelyeket így hozott létre, azokat vállalni lehet és támogatni kell. Magával vitte a Komszomolból a Malaja Bronnajára színészeinek nagy részét, de itt még egyet-len egyszer sem tudták megismételni az összjátéknak azt a tökélyét és céltudatosságát, amit eredeti otthonukban. Sajnálattal kell megállapítani, hogy Efrosz színészei produkcióról produkcióra vér-szegényebbek.

Efrosz munkásságában pontosan kitapintható, hogy az új nemzedék terhesnek érzi elődeinek művészi örökségét, új utakat kíván taposni magának, és nehezebb körülmények között kíván önálló lenni. Hogy színháza inkább divatos, mint mély, hogy művészi eredményei alulmúlják Mejerholdét, azt Moszkvából jobban látni és érzékelni, mint külföldről. Hazulról elsősorban a mutatványt értékeljük, a szakítást a nevében is akadémikussá lett MHAT-tal, méltányoljuk a szovjet színháztörténetből idő-közben kiiktatott experimentális színház kamaszos visszaérkezését a jelenkori deszkákra. Ha Efroszt Moszkvában támogatják a művészek és a műpártolók - többnyire a fiatalok és az értelmiség egy része áll mellette -, akkor annak nem-csak reakcionárius okai vannak, nem csupán a hagyományokba belekényelmesedett idősebb nemzedék berzenkedik újításai ellen, és nemcsak önmaguk művészi pozícióját vagy kiérlelt ízlését óvják a tradícióromboltól, aki - és ezt tudomásul kell venni - egyszersmind egy másik tradícióba kapcsolja be magát. Arról is szó van, hogy Moszkvában együtt él a Sztanyiszlavszkij-féle múlt és a 20-as 30-as évek avantgarde színháza. Nem vált olyan erősen szét egymástól, és nem is süllyedt el láthatatlanul, mint például nálunk. Mejerhold, Vahtangov és Tairov tapasztalatai ott élnek a szín-házi vérkeringésben, és a blöff-rende-zésnek az a fajtája, mint például Efrosz Arbuzovja vagy Shakespeare-je méltán kelt ellenérzést élettelen dekorativitásával, modernista nagyvonalúságával.

A ma modernnek nevezett színház egyik veszélye nem is abból táplálkozik, hogy a rendező veszi át a primátust a a színésztől - ez még nem volna baj -, ott van a betegség oka, hogy miközben átveszi, nem ad a színésznek cserébe semmit, kiszikkasztja a színpadi életet, csupán világítási és kompozíciós felületekben gondolkozik.

Stiláris vonások

Összefoglalóul néhány lényeges stílusvonást szednék rendszerbe, mert Efrosz minden rendezését néhány külső jel szembeszökően választja el az illúzió-színházi hagyományoktól.

I. Az első ilyen a világítótesteknek a színpadkereten kívül helyezése. Ezzel már jelezni kívánja, hogy a színpad nem az élet kópiáját fogja nyújtani, hanem a valóságnak sűrített és játékká szervezett mását. Szintén ezt hivatott hangsúlyozni a színészek feje fölött a négy sor fényszóró is, feketeségükkel mint vihar-felhők komorulnak, vagy gyászos var-jakként csüngenek a játszók feje fölött. (Természetesen a technikai segédeszközök a játék folyamán kondicionálódnak, és lágyan dekorációvá, képpé olvadnak föl.)

2. Fontos és mejerholdi hagyományt követ a színpadtérnek nemcsak horizontális, hanem vertikális kiképzése, a teret teljes magasságában kihasználó térérzék.

3. Lényeges a színpadkép egységének fölrobbantása, a nem naturális, hanem konstruktivista-funkcionális fölfogás, az egymásra hányt bútorok, konstruktivista elemek megkomponált kuszasága (talán a *Vonó Ignác* Madách Kamara-beli színpadképe emlékeztet leginkább Efrosz színpadának látványára), vagy a nem rendeltetésének megfelelő szürrealisztikus földíszítése a színpadnak *(a Rakéta* Kerényi rendezte előadásán ilyen volt a háttérben lábuknál fogva fölfüggesz-tett székek látványa).

4. Igen szembeszökő a színészvezetésben a tempó-ritmus fölfokozása, gyorsabb, élénkebb, kevesebb játékszünetű előadások jönnek így létre. Zaklatottabb idegállapotú, hajszoltabb érzésű, keservesebb és nyugtalanabb stílus, habár sosem jut el a színészi paroxizmusnak arra a fokára sem, mint a Szovremennyik Színház néhány előadása.

5. Az előtérben folyó intim jelenet közben a színpadon hátul levők sosem merevednek élőképpé, sosem igyekeznek úgy tenni, mintha nem hallanák az elöl játszódó jelenet szavait, és megkeresve viselkedésük jól illeszkedő fizikai cselekvését, elfoglalnák magukat, esetleg „reagálnának" a jelenetre: helyette mindig dinamikus mozgás, föl-alá futkosás, izgatott jövés-menés tölti ki a színpad hátterét. Ez az Arbuzov-darab előadása esetében dekorációdíszletet is jelentett. hiszen a színházban a legpompázatosabb díszletnél is gyönyörködtetőbb a színész mint látvány-felület. A megmozgatott háttér azonban mindig a darab dinamikájából fakad Efrosznál, és ezt a belső dinamikát vetíti ki emberi mozgássá.

6. A bonyolult barokkos járásoknak, a színészmozgatás komplikált koreográfiájú kacskaringóinak azt az útját követi Efrosz, amit Andrzej Wajda és Jancsó Miklós filmjeiben ismerhettünk meg, a súlyos titkokat cipelő, sejtelmes és jelentőségteljes körbejárást, az egymás arcába való belebámulást és a paroxikus váltásokat.

7. Rendkívül fontos és talán ebben a legkövetkezetesebb Efrosz játékmesteri munkája, hogy igyekszik gyökeresen fölszámolni a levitáni hangsúlyokat, a próza és a versmondás kántálását, a szavalósdit, amely érzésem szerint a pravoszláv misék énekbeszédéből hagyományozódott az ünnepélyes emelkedettségű hang-súlyokra. Efrosz színházában emberi hangon beszélnek a szereplők. Majdnem szobahangot használnak. A színészek dikciójában semmi emeltség és emelkedettség nincsen, emberek szólnak emberekhez, emberi problémákról.

(Folytatjuk)

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CS. TÖRÖK

Résumé

István Hermann:
Du chaos se formera-t-il un cosmos?

La plupart des pièces de théâtre hongroises présentées dans cette saison naquirent dans le signe de la mode désuète des drames documentaires et absurdes. En Hongrie, dans la lutte entre la mode d'imiter l'étranger et l'originalité, cette dernière est, pour le moment, perdante.

Judit Szántó:
La saison théâtrale dans le reflet des pièces étrangères

Le vaste répertoire étranger des théâtres hongrois, à première vue, cache le fait que certains auteurs et tendances ne sont pas du tout encore arrivés jusqu'à nos scènes. Malgré cela, la tâche principale doit être non pas l'élargissement de la gamme, mais plutôt la présentation vivante des pièces choisies.

József Bőgel:
Festivals de théâtre en province

Ce n'est que depuis quelques années que les théâtres régionaux en Hongrie cherchent à s'échapper de leur isolement provincial. Certaines villes organisent chaque année des festivals et ceux-ci, dans leur ensemble, donnent un tour d'horizon de la vie théâtrale en Hongrie.

András Pályi: Scène ou chaire?

Dans notre numéro de mai nous avons publié un essai appréciant l'oeuvre dramatique de Gyula Illyés. L'auteur de cet article entre en polémique avec les énoncés de l'essai.

Sándor Köröspataki Kiss:
Tragédies Slovaques

Le Théâtre National Slovaque a présenté à Budapest la Tragédie de l'Homme d'Imre Madách, le grand classique hongrois du XIXe siècle et la pièce de l'écrivain contemporain slovaque Ivan Bukovcan intitulée « Avant que le coq chante ».

Tibor Rakovsky: L'appel humaniste et le memento de Madách

Exposé de mise en scène de la Tragédie de l'Homme de Madách par l'artiste du Théâtre National Slovaque de Bratislava. Ce drame a été présenté lors de leur tournée de printemps au Théâtre de la Comédie à Budapest.

János Szilágyi: La tournée à Debrecen du Théâtre de l'Etat d'Oradea

Dans sa tournée organisée à l'occasion des Jours du Théâtre à Debrecen, la section roumaine et hongroise de ce théâtre donnèrent chacune deux représentations au public du festival.

Alfred Lux: Le chemin de la « Nourrice » sur la scène hongroise

Le drame de Sándor Bródy intitulée La Nourrice fut un succès scandaleux au début de ce siècle. Depuis, à peine l'a-t-on présenté. Ce drame qui mérite un meilleur sort vient d'être repris par le Théâtre Thalia de Budapest.

Gábor Antal: Sándor Bródy et la vie théâtrale hongroise

Les drames naturalistes de Bródy, critiquant avec violence la société de son temps furent présentés au début du siècle dans une version adoucie au public bourgeois du Théâtre de la Comédie. Malgré ses difficultés personnelles, l'écrivain était toujours plein de complaisance envers ses compagnons plus jeunes.

Mihály Bátki Bratmann:
La Nourrice: Cecília Esztergályos

L'article apprécie la création proéminente et approfondie de la jeune leading actrice.

Géza Hegedüs:
Le galant dans le coffre à linge

Le Théâtre de Madame Déry, en tournée en province, vient de présenter dernièrement les Joyeuses Commères de Windsor, opéra comique de Nicolai et d'emporter dans les villages de Hongrie un succès bien mérité avec cette oeuvre excellente et développant le bon goût.

P. A.: Trois rôles de Bertalan Solti

Le leading acteur du Théâtre Kisfaludy à Győr donna au courant de cette saison trois interprétations particulièrement marquantes dans « Les 40 jours de Musa Dagh » de Werfel, dans « A Man for All Seasons » de Bolt et dans « Crépuscule Orageuse » de Rachmanov.

József Majoros:
Comment joue la famille?

Analyses des rôles dans la comédie de Miklós Gyárfás intitulée « La Famille joue », présentée au Théâtre de Pest. L'auteur de l'article apprécie surtout le rôle de caractère formé par Géza Tordy.

Katalin Róna: J'aimerais dévoiler au spectateur les arrières

Causerie avec László Bartha sur le rôle du décorateur dans l'ensemble collectif de la production théâtrale moderne.

András Békés: Intervention tardive dans une polémique d'actualité

Selon le metteur en scène de l'Opéra d'Etat de Budapest on devrait créer dans la vie théâtrale hongroise une telle situation structurale qui rendrait possible l'activité indépendante et le formage du théâtre aux jeunes metteurs en scène et acteurs arrivant à la maturité de leur art.

Szilárd Nyakas:
Sztankay sur la scène

Le portrait fait l'éloge des moyens et des méthodes artistiques de l'acteur à talent souple qu'est István Sztankay du Théâtre National.

István Gábor:
Où demeure Ignace Vonó?

La pièce « Ignace Vonó » d'Endre Fejes fut un succès proéminent de la saison. L'auteur de cet article cause avec le protagoniste Dezső Garas.

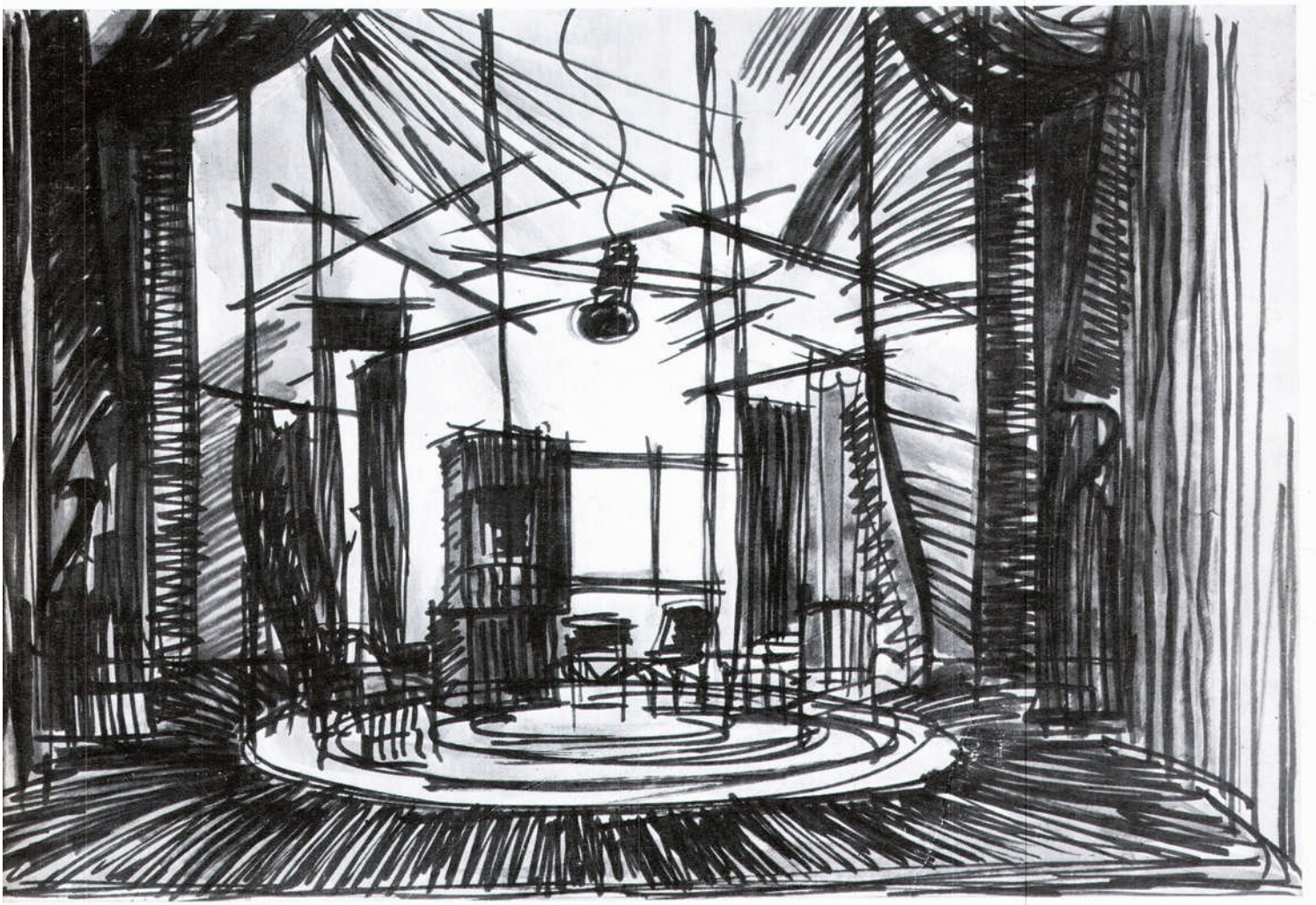
Sándor Köröspataki Kiss: Expériences dans le creux des vagues

Revue des évènements théâtraux de 1970 à Londres. La première partie que nous publions dans ce numéro d'août fait l'éloge d'un vieux succès (Hair) et donne un compte-rendu de la présentation des pièces suivantes: Tiny Alice d'Edward Albee, Sleuth d'Anthony Shaffer et Three Months Gone de Donald Howarth.

Péter Molnár Gál:
Journal de voyage sur les théâtres

Appréciation des oeuvres récentes du metteur en scène qui joue un rôle prépondérant dans la vie théâtrale soviétique.

Ára: 12,— Ft



RAJKAI GYÖRGY DÍSZLETTERVE ARBUZOV: ÉN TE, Ő CÍMŰ SZÍNMŰVÉHEZ /THÁLIA SZÍNHÁZ/