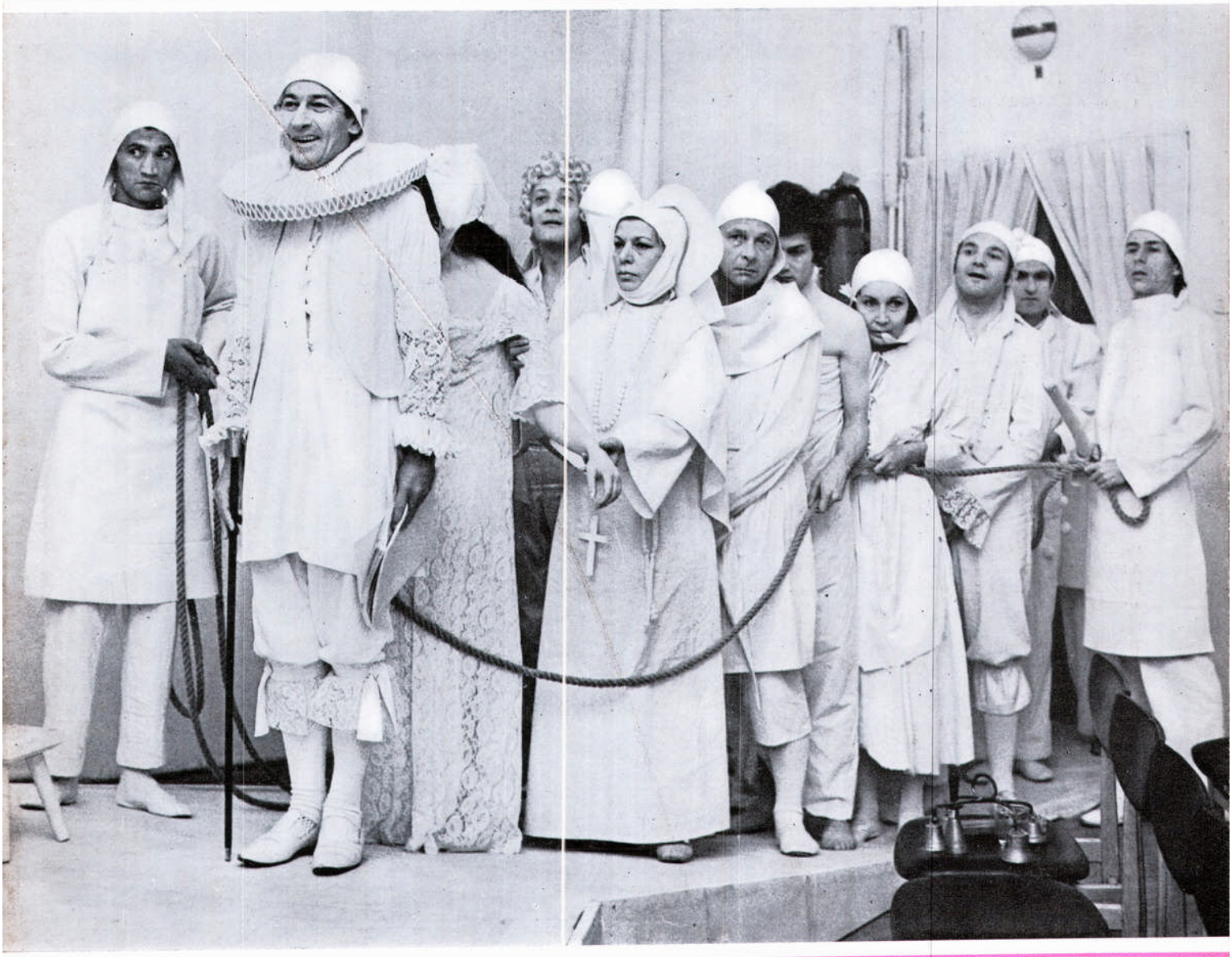
SZÍNHÁZ



Bízó Gyula: Madách Imre Tartuban ● Walkó György: Haynautól Mengeléig ● Boleszlav Rosztockij: A haladó nemzeti hagyományok jelentősége ● Sziládi János: Kettő a hetvenötből ● Pályi András: Játszik-e a tér? ● Bátki B. Mihály: Irány Budapest ● Lux Alfréd: Lírai montázs

1971.
AUGUSZTUS

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

IV. ÉVFOLYAM 8. SZÁM **1971**.
AUGUSZTUS

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u.
Telefon: 116-65o, 316-308

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin körút 9-
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára.
Előfizetési díj:
1 évre 144,-Ft, 1/2 évre 72,-Ft
Példányonkénti ár: 12,-Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797

71.1145 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A CÍMLAPON:
PETER WEISS: MARAT/SADE (DEBRECENI KIS SZÍNPAD) JELENET AZ ELŐADÁSBÓL (KALMÁR TIBOR FELV.)

TARTALOM

Magyar drámák fesztiválja a Szovjetunióban (Sz.J.) (1)

BOLESZLAV ROSZTOCKIJ
A haladó nemzeti és népi hagyományok jelentősége (2)

BIZÓ GYULA
Madách Imre Tartuban (5)

SZILÁDI JÁNOS
Kettő a hetvenötből (10)

magyar játékszín

PÁLYI ANDRÁS
Játszik-e a tér? (14)

Évadvégi leltár

WALKÓ GYÖRGY
Haynautól Mengeléig - avagy mit felejtettünk el? (19)

BÁTKI B. MIHÁLY
Irány Budapest (21)

LUX ALFRÉD
Lírai montázs (23)

SPIRÓ GYÖRGY
Hubay Miklós és a kétfelvonásos (25)

NEMES G. ZSUZSANNA
Csongor és Tünde Szolnokon (28)

KEMÉNY GYÖRGY
Hol vagy, Ványa bácsi? (30)

Mire lenne jó a musical? (-ó -gy) (32)

Simonne Evrard szelídsége (P. A.) (34)

műhely

SAÁD KATALIN
A „Marat" debreceni próbáin (35)

négyszemközt

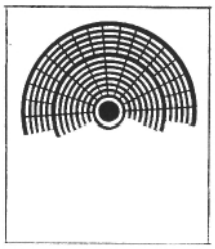
SZEKRÉNYESY JÚLIA
Egy díszlettervező rögeszméi (40)

RÓNA KATALIN
Évadvégi találkozás Lendvai Ferenccel (44)

könyvszemle

FÖLDES ANNA
Szájhősök és hátanyák (46)

Magyar drámák .fesztiválja a Szovjetunióban



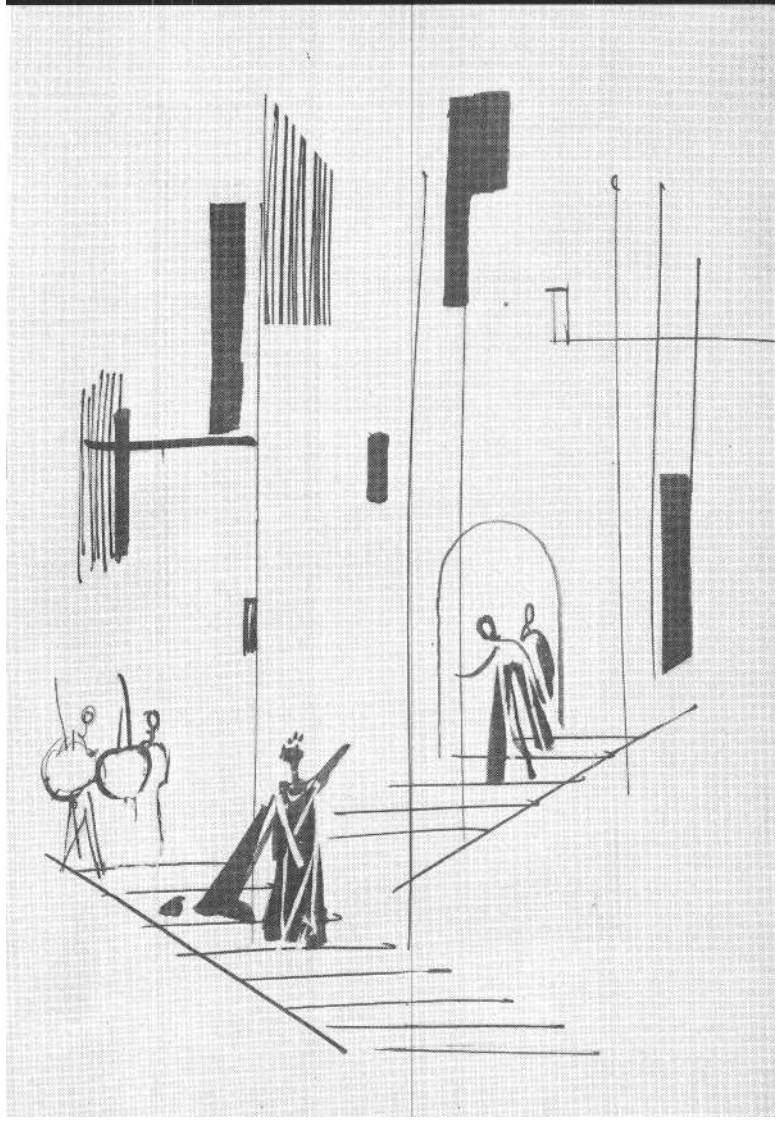
Mi már régóta csak így emlegettük: a *Dekád*. Pedig nem ez volt a hivatalos neve. Ez amolyan becézés volt, amelyet a megszokás kedvessége szült. Mert - valljuk meg - még meg sem kezdődött, már megszoktuk, hogy lesz. Miért? Talán egyszerűen azért, mert sokat beszéltünk róla, ízleltük újabb és újabb elő-készületi híreit, vitattuk a darabajánló listák névsorait, a próbák hozzánk lefutó produkciójóslatait ... Egyszóval beszéltünk róla. És ez a „beszéltünk róla" tulajdonképpen cselekvés volt, figyelem, érdeklődés - várakozás és remény, ha tetszik, „drukkolás" a magyar dráma-irodalom soha nem látott seregszemléjének sikeréért.

Aztán eljött *a Dekád*. Hivatalos nevén: „Magyar szerzők zenés és drámai műveinek fesztiválja a Szovjetunióban." A Fesztivál ünnepi szakasza 1970. április 15 és 25 között volt Moszkvában, és mindenütt, ahol magyar művet játszottak: Leningrádban és Rusztaviban, Tartuban és Maharadzében - vagyis sok városban és sok színházban. Nem is sok, ez nem eléggé kifejező, hanem rengeteg színházban. A Fesztivál - mondjuk továbbra is így: Dekád? - időszakára 75 szovjet színház mutatott be magyar darabot. S ez a szám - hetven-öt - pontosan háromszor annyi, mint ahány hazai színházunk van.

Már a puszta számok is impozánsak: 75 színház, 24 szerző, 25 mű. (Senki nem tudja, hogy valójában hány színházban, hány magyar szerző, hány művét játsszák. Valóban nem tudni. Illetve az adatok napról napra változnak - innen a tájékozatlanság. És ez jó dolog. Jó dolog, mert azt bizonyítja, *hogy* a Fesztivál tíz napja nem lezárta, csak ünnepelte a magyar drámák szovjet bemutatóit. Azokat *a* bemutatókat, amelyeknek sora - példa rá a moszkvai Szovremennyik Színház május közepi Tóték-premierje - a Fesztivál után is folytatódott. És ezért a tényért még a „tájékozatlanságot" is érdemes vállalni.)

Nem csupán a számok nekünk már szinte szokatlan nagysága az impozáns, hanem az is, ami a számok mögött van. Az például, hogy a 24 szerző - Madách Imre, Katona József, Petőfi Sándor, Darvas József, Mesterházi Lajos, Somogyi Tóth Sándor, Sarkadi Imre, Szakonyi Károly, Gyárfás Miklós, Örkény István, Hubay Miklós, Kállai István stb. - jegyében a szovjet nézők színes és gazdag keresztmetszetet kaptak a magyar drámairodalomról, annak történetéről és jelenéről egyaránt. Joggal mondhatjuk ezt, hisz olyan művek szerepeltek a bemutatókon, mint *Az ember tragédiája*, a *Bánk bán, a Tigris és hiéna, a Szakadék, A tizenegyedik parancsolat*, a *Tóték, az Elveszett paradicsom, az Adáshiba*, az *Egy szerelem három éjszakája, az Egérút* stb.

Hogy mit jelent nekünk, magyaroknak ez a Fesztivál? Jelenti elsősorban a bemutatkozást. A drámák közvetítésével a szovjet emberek mélyebben, pontosabban ismerik meg művészetünket - minket, magunkat. És jelenti azt, hogy a magyar drámairodalom egyszerre nagy számban jut el a világszínpadra. Ez a Fesztivál, a szovjet színház a világszínpadot jelenti a magyar dráma számára. Azt, hogy a magyar drámák baráti otthont nyertek abban a színházkultúrában, amelyet az egyetemes emberi kultúra olyan óriásai fémjeleznek minden művészetszerető ember számára, mint Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Vahtangov.



KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN VÁZLATA AZ EMBER TRAGÉDIÁJA BIZÁNCI SZÍNÉHEZ

A Fesztiválon nem csupán magyar művek, de magyar szín-házi szakemberek is szerepeltek: Berényi Gábor, Csányi Ár-pád, Vágó Nelly, Giricz Mátyás, Kazán István, Szinte Gábor, Szécsi Ferenc. Az ő munkájuk is hozzájárult a Fesztivál sikeréhez, a szovjet-magyar színházi kapcsolatok elmélyítéséhez. Ugyanúgy, mint ahogy a Fesztivál időszakában meg-rendezett szimpozion őszinte, az eredményeket és a problémákat egyaránt előszámláló előadásai, hozzászólásai.

A Fesztivál mindössze tíznapos volt, rövid, munkával, prog-rammal zsúfolt. Nem összefoglalta, csak áttekintette az eredményeket, elismerte a kezdeményezéseket, jutalmazta a ki-magasló művészi teljesítményeket. Díjakat és magyarországi meghívásokat kaptak rendezők, színészek, Az *ember tragédiáját* bemutató tartui színház együttese. (Ami egyben azt is jelenti, hogy ezt a produkciót Budapesten is látni fogjuk.)

S ezzel a Fesztivál - a Dekád - befejeződött. De nem fejeződött be a magyar dráma útja a szovjet színházakban. A bemutatott darabok műsoron maradnak, és továbbra is szolgálják közös ügyünket, a szocialista kultúra gazdagítását.

Sz. J.

BOLESZLAV ROSZTOCKIJ

*A haladó nemzeti és népi hagyományok jelentősége**

A szocialista országok színházi szakembereire, köztük a szovjet és a magyar színházművészet képviselőire jellemző, hogy a hagyományok problémáját nem szűklátókörűen fogják fel, hanem társadalmi-történeti alapon, szoros összefüggésben a művész álláspontjával, kora fő ellentmondásainak, konfliktusainak értelmezésével.

Köztudomású, *hogy* a szocialista művészet (ezen belül a színházművészet) problémáinak vizsgálatakor az egyik legelterjedtebb ellenséges tendencia abból indul ki, hogy magát a szocialista művészet keletkezését, módszerének létrejöttét majdhogynem tisztán adminisztratív aktus eredményének állítja be. A szocialista művészet így a magukat gyakran tudósoknak álcázó burzsoá publicisták tolla nyomán valami erőszakolt, mesterséges, önkényesen kitalált és kikényszerített dolognak tűnik fel, nem pedig a haladó művészet objektív történelmi fejlődési folyamata eredményének.

Az ilyen jellegű tudománytalan és tartalmukban mélységesen reakciós verziókat a burzsoá művészettörténészek különösen gyakran propagálják a szovjet szocialista művészettel kapcsolatban. De nem kerülik el a szocialista tábor más országai, köztük Magyarország kultúráját sem.

Jól tudjuk, hogy azok, akik a szocialista színház ellenfeleiként lépnek fel, függetlenül attól, hogy a szovjet vagy a bolgár, a lengyel vagy a magyar szín-házat támadják, különös előszeretettel és valamiféle korlátolt egyhangúsággal ismételgetik színházi életünk „uniformizáltságának" vádját, úgy tüntetve fel ezt, mint a sztanyiszlavszkiji hagyományra, „rendszerre" való támaszkodás következményét. Ennek azonban éppen az ellenkezője igaz. Sztanyiszlavszkij örökségének helyes felhasználása és továbbfejlesztése nem „uniformizálódáshoz" vezet, hanem a legváltozatosabb irányzatok és formák kialakulását eredményezi színházművészetünkben. Csak a valóság meghamisítása adhat sorvasztó „uniformizálódást", függetlenül attól, hogy ez absztrakt formalizmus avagy sekélyes naturalizmus formájában jelentkezik.

A szocialista realizmus módszerének lényegéből fakad a művészi eszközök sokfélesége, s mélységesen idegen tőle és lényegével ellentétes bármiféle vas-kalapos megmerevítés. A szocialista realizmus mindenekelőtt a valóság igaz ábrázolását jelenti, forradalmi fejlődésének bemutatásával, ez pedig feltételezi a művészi formák és kifejezőeszközök folytonos megújulását, gazdagodását. Az újító jellem tehát magából a szocialista színház természetéből ered, enélkül egyszerűen nem képes betölteni hivatását a szocialista művészet egyetlen ága sem.

Mai színházművészetünk legfontosabb, élenjáró irányzataira jellemző a múlt vívmányainak átfogó szintézisére való törekvés, s ezáltal maguk a hagyományok is minőségi változásba mennek át. Így a mai szovjet színházban szép számmal látunk példákat a feltételesen képi-metaforisztikusnak, illetve lélektani hitelességűnek nevezhető művészi eszközök bátor kombinálására.

Ilyen szintetizáló művész például Georgij Tovsztonogov, akinek munkássága nem utolsósorban éppen emiatt nagyon is jellemző a szovjet színházművészet mai fejlődési szakaszára. Tovsztonogov érzékelteti rendezéseiben az élet sodrását, ugyanakkor olyan sűrített mű-vészi hatásra törekszik, ami nem csupán erőteljesebbé teszi az ábrázolást, hanem szinte sajátos szimbólummá emeli. A szovjet és a klasszikus darabok - Visnyevszkij *Optimista tragédiája,* Gorkij *Barbárok és Kispolgárok c.* művei - színpadra állítását egyaránt a kor-szerűség iránti érzék, az aktív gondolkodás, a líra és az epika egysége jellemzi. Ezekben az előadásokban, amelyek a rendezői megoldások fáradhatatlan kutatásának útján mindig az egyes darabok jellegét és stílusát szem előtt tartva születtek, újra és újra felfedezhetjük a rendezőnek azt a törekvését, hogy felhasználja Mejerhold, Vahtangov, Tairov tapasztalatait, és nyilvánvaló hűségét Sztanyiszlavszkij alapvető elveihez.

Figyelemre méltó Tovsztonogov új rendezése, Örkény István *Tóték c.* színművének színrevitele. A leningrádi Gorkij Színház előadását a rendező a tragikus bohózat pontos színpadi kibontására alapozta. Ez esetben ennek különösen nagy a jelentősége, mert egyformán fontos a „bohózat" megjelölés és a „tragikus" jelző.

Egyébként mint minden igazán jó mű, s Örkény darabja kétségkívül az, meglehetősen változatos lehetőségeket kínál a színpadi megvalósítás számára. Emlékezetes például számomra e darab budapesti előadása, amelyet körülbelül másfél évvel ezelőtt láttam a Thália Színházban, Kazimir Károly rendezésében. A darabot élénken, kitűnően el-talált dinamikus tempóban adták elő; az Őrnagy és Tót megszemélyesítői - Latinovits Zoltán és Nagy Attila - remek partnereknek bizonyultak. Ebben a produkcióban emlékezetem szerint a vígjátéki elemek domináltak. Lényegében hasonló felfogásban játszották *a Tótékat* a mostani fesztivál keretében Liepaj város színházában (rendezte: A. Lejmanisz, Tót és az őrnagy szerepében - G. Sztrahov és J. Kupljaisz). A Gorkij Színház némileg más utat választott. A bohózati jelleget szinte a végletekig viszik, de elsősorban azért, hogy ezzel a kontraszttal felerősítsék a szemünk előtt lejátszódó, abszurditásukban már-már fantasztikus események valójában tragikus lényegét.

A színpadon sajátos kísérlet folyik. Nem véletlen, hogy V. Leventál díszlet-tervező ötletes, könnyed, kifejező színpadképeiben minden fehér. Túlnyomó-részt fehérek a jelmezek is, kivéve természetesen az őrnagyét, aki szerepéhez illően katonás, khakiszínű mundérban jelenik meg. Még a kissé affektált Csatornatisztító (G. Bogacsev) elegáns öltözéke is fehér. A néző szinte *egy* majd-nem steril fehérségű orvosi klinikát lát, amely különben a cselekmény kibontakozása során egyre inkább őrültekházára kezd emlékeztetni. Ugyanakkor nagyon fontos, hogy a nyíltan és erőteljesen hangsúlyozott bohózati jelleg teljes mértékben a szituáció lényegéből és a szereplők viselkedésének logikájából fakad.

K. Sz. Sztanyiszlavszkij már munkásságának korai szakaszában arra a megszívlelendő gondolatra jutott, hogy „hit és komolyság nélkül nem lehet vígjátékot vagy szatírát játszani ... minden azon múlik, *hogy* őszintén elhiggyük saját ostoba, vagy valószínűtlen, vagy kilátástalan helyzetünket, őszintén nyugtalankodjunk és szenvedjünk tőle". Örkény hőseinek helyzete ostoba is, valószínűtlen is, kilátástalan is. A Gorkij Színház művészei ugyanakkor igazi hit-tel és komolysággal játsszák végig ezeket a valószínűség határát súroló szituációkat. Vonatkozik ez J. Lebegyevre, az őrnagy képtelen kívánságai miatt fejvesztett Tót szerepében, M.

* Kivonat Boleszlav Rosztockij professzornak, a művészettudományok doktorának előadásából, mely a színházkultúra kérdéseivel foglalkozó szovjet-magyar szimpozionon, 1971. április 23-án hangzott el.

Prizvan Szokolovára, Tót felesége, Mariska szerepében, aki ellentmondás nélkül készségesen tesz eleget az őrnagy legkülönösebb óhajainak (mit meg nem tesz az ember a fia érdekében, aki a fronton az Őrnagy parancsnoksága alatt van!), Sz. Karpinszkajára, aki a találékony, szüleinek segíteni akaró, nyughatatlan, jó kedélyét legtovább megőrző Ágikát alakítja és L. Makarovára, aki majdnem vaudeville-i eszközökkel jellemzi a könnyelmű Gizit.

De a kulcsszerep természetesen az Őrnagyot játszó N. Trofimové, aki abszurditásával meghökkentően és meggyőzően tárja fel az egész cselekmény alapmotívumát. A művész erőteljes, határozott, és indokoltan markáns vonásokkal építi föl az őrnagy alakját. Az előttünk álló figurát majdnem fantazmagorikussá teszi a mániákus félelem és az ugyanilyen mániákus hatalomvágy nevetséges és rettenetes összefonódása. Az őrnagy despotizmusa tulajdonképpen az elkerülhetetlen leszámolás nyomasztó előérzetének következménye. Amikor elérkezik a megtorlás Tót személyében, aki a színfalak mögött négy-felé vágja (pontosan négyfelé! - amint ezt Tót elmondja) a húrt túlfeszítő fasisztát, a néző nemcsak nyilvánvaló elégedettséget érez a szereplőkhöz hasonlóan, hanem mindvégig hisz abban is, hogy minden csak így történhetett. Vég-eredményben ez az igazán vidám és igazán komoly előadás jelentős filozófiai-politikai és ugyanakkor társadalmi-lélek-tani szatíra színvonalára emelkedik.

Különösen jellemző Sztanyiszlavszkij hagyományaihoz, a Moszkvai Művész Színház hagyományaihoz fűződő eleven kapcsolat Oleg Jefremov rendezői művészetére. Jefremov, aki a Szovremennyik Színház megalakulásától egészen a múlt évig ennek a színháznak a társulatát irányította, most az MHAT élére került. Művészetének szigorú stílusa alkalmassá teszi az érzelmek korszerű ki-fejezésére, a hazafiúi felelősségből fakadó életszemléletet tükröző gondolatok elmélyült, komoly közvetítésére.

Nem véletlen, hogy a Szovremennyik Színház repertoárján túlnyomórészt mai szerzők - V. Rozov, A. Vologyin, V. Akszjonov, K. Szimonov - darabjai szerepelnek, amelyekben a jelen aktuális problémáinak publicisztikai élességű felvetése a mai ember szellemi arculatának alakulásával összefüggő erkölcsi kérdések kifejtésével párosul. Figyelem-re méltó a forradalmi humanizmus problémájának sajátos megvilágítása azoknak a történelmi témájú darabok-nak a színpadra állításában is, amelyeket az utóbbi években rendezett Jefremov a Szovremennyik Színházban - L. Zorin *Dekabristák*, *A*. Szvobogyin *Narodnyikok* és M. Satrov *Bolsevikok cím*ű darabjaiban, amelyek a forradalmi tett sajátos trilógiájává váltak.

A szovjet színházkultúra létrehozása során az orosz kultúra és soknemzetiségű országunk más népeinek kulturális hagyományaira támaszkodva, művészeink nem feledkeznek meg más népek gazdag örökségéről sem. Nagyra becsülik a magyar nép művészi tradícióit is, amely Petőfi Sándort és Madách Imrét, Liszt Ferencet és Bartók Bélát, Kodály Zoltánt és Ady Endrét adta a világnak.

Ismerjük és nem felejtjük el azokat a szavakat, amelyeket Lunacsarszkij, Szovjetoroszország színházi ügyeinek első irányítója, Lenin útmutatásainak végrehajtója a színházművészet területén, a dráma és a színház nagy szakértője., a kritikus és teoretikus mondott Petőfi Sándorról: „A nemzetközi proletárköltészet elődei között természetesen Pető-fi csillaga a legfényesebben tündöklő." (A. V. Lunacsarszkij: Összegyűjtött Művek, 5. kötet, 473. old. oroszul)

Petőfi Sándor, a magyar nép nagy-szerű fia különösen azért áll hozzánk közel és azért drága számunkra, mert írásaiban, köztük drámájában, és azokban az esztétikai elvekben is, melyeket hirdetett és amelyekért harcolt, a nagy költő és a nemzeti és népi jelleg egységéért szállt síkra, látva azt is, hogy más nemzetek demokratikus tömegeihez is csak ezen az úton lehet eljutni.

Petőfi jól tudta, hogy az igazán népi művészet feltétlenül nemzeti jellegű. A magyar költészet önállóságáért küzdve például így válaszolt kritikusainak: „Ezen uraknak a magyar rímről és mértékről fogalmuk sincs. Ők a magyar versekben latin metrumot és német cadentiát keresnek, s ez az én költeményeimben nincs, az igaz, de nem is akartam, hogy szorosan legyen ... s ahol ők engem rím és mérték dolgában a legnagyobb hanyagsággal vádolnak, talán éppen ott járok legközelebb a tökéletes, az igazi magyar versformához."

Petőfi ilyen irányú törekvéseiben nyoma sem volt nemzeti korlátoltságnak, soviniszta szűklátókörűségnek és ostoba konzervativizmusnak.

Talán csak a lengyel és a magyar szabadságharc résztvevőinek azonos törekvéseit tükröző Petőfi-versek alapján tudjuk igazán jól érzékelni azt a sajátos levegőt, azt az atmoszférát, amely lehetségessé tette a színháztörténet egy a maga nemében egyedülálló eseményét: a világon az első előadás, amelyen a ki-váló lengyel költő és drámaíró, a forradalmi romantika nagyszerű alakja, Juliusz Slowacki egyik darabját mutatták be - *Mazeppa* című tragédiájának magyarországi előadása volt. I847. december 13-án, a forradalmi események küszöbén mutatta be a pesti Nemzeti Szín-ház *a Mazeppát,* amelyet jutalomjátékul választott a híres magyar színész, Egressy Gábor, aki egyben az előadás rendezője is volt. A Vajda szerepét maga Egressy játszotta. Figyelmet érdemel, hogy ezt az első bemutatót a darabnak még több előadása követte a magyar színházakban. 1848 februárjában a *Mazeppát* bemutatta egy győri társulat, majd más városok - Kolozsvár, Debrecen, Szeged - közönsége is megtekinthette Slowacki tragédiáját. Szegeden kétszer is játszották a darabot, másodszor már I856 júniusában. S jegyezzük meg még azt is, hogy Teleki Miklós, aki a darabot bemutató kolozsvári színtársulat vezetője volt, később Petőfihez hasonlóan Bem hadseregének katonája lett, és azt a megbízatást kapta Bemtől, hogy színielőadásokat szerezzen a katonák és a lakosság számára.

A szocialista országok színházművészetének története ily módon összefonódik forradalmi felszabadító harcukkal, a jelen és a jövő szempontjából egyaránt jelentős, egységes haladó hagyományt képezve.

Petőfi csillaga, Lunaesarszkij szavaival élve, „fényesen tündököl" a szín-*házi* égbolton is. Most, a magyar drámafesztivál előkészületei során a Szovjetunióban, a mi színházi látóhatárunkon is feltűnt. A nagy magyar költő és drámaíró *Tigris és hiéna c.* nagyszerű drámájával a szovjet színház új művészi értékeket nyert: új lehetőségekhez jutván egy másik nép nemzeti és népi tradíciói révén, a szovjet színház maga is gazdagítja és fejleszti saját nemzeti és népi tradícióit.

A „hagyományok" és az „újítás" fogalmai színházaink gyakorlatában kölcsönösen feltételezik egymást és szétválaszthatatlanokká váltak. Csak e két fogalom szerves összefüggésének alapján lehet feltárni a szocialista színpadművészet fejlődésének, felemelkedésé-nek igazán gyümölcsöző perspektíváját. Ezért a hagyományok problémája a szocialista színházkultúra alakulásában, a múlt tapasztalataihoz való aktív viszony problémáját jelenti, az újhoz vezető utak állhatatos és fáradhatatlan kutatását, amelyeket csak a régi felhasználása és

a mai követelmények, a kommunista jövő építésének követelményei alapján történő továbbfejlesztése eredményeképp lehetne megtalálni.

A múlt tapasztalatainak értékelése-kor, a hagyományok jelentőségének értékelésekor ezeket nem merev dogmáknak, változtathatatlan szabálynak kell tekinteni, inkább sajátos starthelynek, a folytonos előrehaladás kiindulópontjának. A hagyomány igazi élete, Majakovszkij szállóigévé vált szavaival élve, éppen abban áll, hogy segítségével „a holnapba törjünk előre". Ha ez jogosan alkalmazható az alkotóművészet minden szférájában, akkor bizonyára kétszeresen fontos és különösen meg-győzően jelentkezik a színház területén, amely mindenképpen a legkevésbé „muzeális" művészet.

Ebből következik a többi között a klasszikus drámákhoz való viszony problémájának megoldása is, függetlenül attól, hogy orosz vagy ukrán, magyar vagy lengyel drámákról van-e szó. A klasszikusokhoz való aktív viszony egyáltalán nem jelenti önkényes kezelésüket. De ugyanakkor azt sem, hogy passzívan megismételjük azt, amit már régebben felfedeztek és tudtak. Erre az álláspontra helyezkednek a szovjet színházak hazánk népeinek klasszikus drámairodalmával kapcsolatban, és ezen az alapon oldják meg más népek drámai művei színrevitelének problémáit is. Nagyon jellemző és nevezetes példa erre Madách Imre *Az ember* tragédiájának színpadra állítása Tartuban, az észt Vanemuine színházban.

Sokatmondó maga az a tény, hogy a magyar írónak ehhez a kiemelkedő drámájához fordultak. Az észt színház tudott arról, és emlékezett is rá, hogy még sok évvel ezelőtt (az 1905-ös forradalom küszöbén) milyen figyelmet és érdeklődést tanúsított Madách munkássága iránt Gorkij, a szocialista dráma-irodalom megalapítója. Abban az időben, amikor a Znanyije Kiadó Madách műveinek megjelentetésére készült, Makszimovics ezt írta barátjának, K. P. Pjatnyickij kiadónak: „Időről időre olvassa Madáchot, nagyon kérem erre." (M. Gorkij Összes Művei, 28. kötet, Moszkva, GIHL, I954. 295. old. oroszul)

Aligha volt véletlen, hogy a szovjet színházak közül éppen a Vanemuine Színház mutatta be elsőnek *Az ember tragédiáját.* Ebben is a haladó hagyományok nagy jelentősége nyilvánult meg. Ismeretes, hogy ez a színház, amely már több mint száz éve működik Tartuban, gazdag tapasztalatokkal rendelkezik a színházművészet komplex művészetként való felfogása és alkalmazása terén (nemhiába van ennek a maga nemében egyedülálló színháznak olyan társulata, amely egyaránt előad mindenféle mű-fajú drámai és zenés műveket). A szín-ház sok produkciójára alkalmazható a filozófiai dráma fogalma is. Ezek a tapasztalatok törvényszerűen igen pozitívan nyilvánultak meg a darab kiválasztásában, amelyet témájának jelen-tőségénél fogva epikus áradása és egyidejűleg mély lírai töltése alapján olyan művekkel lehet egy sorba állítani, mint Goethe *Faustja,* Byron *Káinja* és *Manfredje*

Hasonlóan e nagyszerű drámai és egy-úttal költői művekhez, *Az ember tragédiája* is nagy lehetőségeket nyújt a színházak számára. Ugyanakkor komoly nehézségekkel is számolni kell. Ezekhez járul még az is, hogy Az *ember tragédiáját* hazánkban még soha nem játszották, és a Vanemuine Színháznak jutott az a megtisztelő és rendkívül nehéz fel-adat, hogy nálunk is megnyissa a nagy magyar író drámái számára a színpadi megvalósítás útját.

A tartui észt színház gazdag művészi tapasztalatai, a bonyolult művészi feladatok megoldására irányuló törekvések tradíciói gyümölcsöztek Az *ember tragédiája* színrevitelében is. Kaarel Ird, a Vanemuine Színház főrendezője a színház százéves tevékenységét értékelve a következőket mondotta: „A Vanemuine Színházra sokszor hárult az a megtisztelő feladat, *hogy* Észtországban első-ként mutassa be testvéri népek szerzőinek műveit. Szem előtt tartva, hogy egy művészi kollektíva csak maximális erőfeszítést igénylő feladatok teljesítése révén fejlődhet, a színháznak volt bátorsága ahhoz, hogy olyan kiemelkedő klasszikus alkotásokhoz nyúljon, mint Sz. Prokofjev *Eljegyzés a kolostorban,* D. Sosztakovics *Katyerina Izmajlova,* W. Shakespeare *Coriolanus,* R. Rolland *Július 14-e,* J. Rajnisz *József és testvérei* című művei."

Epp Kajdu asszony, Madách darabjának rendezője Mari-Lin Kjula díszlettervezővel és a tehetséges színészekkel együttműködve monumentális, mély filozófiai gondolatokkal telített, igazán élő előadást hozott létre. A rendező és a díszlettervező nagy mesterségbeli tudása és tapasztalata harmonikus *egység*-be olvadt a fiatal színészek (Ádám - Evald Hermakula, Éva - Rajne Loo, Lucifer - Jaan Tooming) alkotó energiájával és temperamentumával.

Ádám a Vanemuine Színház produkciójában fiatal ember, aki valahogy emlékeztet a mai fiatalokra. A színház az összes színben hű marad Ádámnak ehhez az ifjúként való ábrázolásához, beleértve a darab végét is, és így némileg eltér a befejezés szerzői utasításaitól, de ez egyáltalán nem válik kárára az ügynek. Szó sincs erőltetett, mesterséges modernizálásról. *Az ember tragédiáját* nagy történelmi tablóként fogják fel, de az emberi társadalom drámai sorsfordulói megismerésének, a megszenvedett harmónia távoli (Madách számára még homályos), de reális perspektívájának témája csak a főhős ilyen értelmezése révén válik igazán érzékelhetővé. Az egyéni és a közösségi sors összefüggéseinek feltárása, a társadalom és annak egyes tagjai közötti kapcsolat vizsgálata egyike a szovjet színházművészet azon hagyományainak, amelyek kiindulópontot jelentenek a drámai művek színpadi megvalósításához. Ez a hagyomány határozottan gyümölcsözőnek bizonyult *Az ember tragédiája* észt előadásában. A produkcióban ezért a drámai anyagnak megfelelően fontos szerep jutott az Ádám és Éva közötti kapcsolat vonalának. Az előadás alkotói az egész cselekményen végigvezetik a két főhőst összekötő őszinte, igaz emberséget sugárzó szerelem motívumát. Ez a megoldás segíti elő a produkciónak azt a végső soron életigenlő csengését, amely Az *ember tragédiáját* igazán korszerű művé avatja.

Ugyanakkor a Vanemuine Színház előadása nagyszerűen valósítja meg az emberiség sorsának társadalmi-történeti méretű ábrázolását is, híven Madách művének monumentális jellegéhez. A színháznak sikerült megtalálnia az egyes színeket jellemző sajátos vonásokat, amelyek teljes határozottsággal, pontossággal és tömörséggel fejezik ki a különböző korok és társadalmak arculatát, az emberiség történelmi útjának és válaszútjainak keresztmetszetét tárva elénk. A Vanemuine Színház nagyszerűen élt a kínálkozó lehetőségekkel, többek között a tömegjelenetek lehetőségeivel. Ez elsősorban a rendező, Epp Kajdu asszony érdeme, akinek kiváló művésze-te ezeknek a jeleneteknek a színpadra állításában teljes nagyságában mutatkozott meg.

E kiváló darab előadásának sajátosságait azért is érdemes kiemelnünk, mert bennük nemcsak a rendező tehetsége, nemcsak a Vanemuine Színház gazdag tapasztalatai nyilvánulnak meg, ha-nem egy, a színházművészetünk egészé-

re jellemző, fontos hagyomány hatékonysága, életrevalósága is. Ezzel kapcsolatban jegyezzük meg, *hogy* például már 1938-ban megjelent könyvében a szovjet drámáról egy amerikai színház-történész, H. W. L. Dana, a következőket írta: „A forradalmi színművek színpadi megvalósításához sok szerep-lőre volt szükség, és ez azzal a következménnyel járt, hogy a tömegjelenetek rendezésében a szovjet színházak minden más országnál magasabb fokra jutottak". A későbbiekben a nyugati kulturális élet más képviselői is utalnak a tömegjelenetek rendezésének magas színvonalára a szovjet színházművészetben, jellemző sajátosságként említve ezt.

Kétségtelen, hogy a tömegjelenetek rendezésében szerzett tapasztalat, alapvetően *nagy* jelentőségük felismerése az előadás egyéb mozzanatainak sorában a magyar klasszikus dráma szín-padra állítására is hatással volt. A Vanemuine Színház művészi feladatának sikeres megoldásával újra szembeötlően bizonyította a haladó hagyományok teremtő erejét, amely újító szellemmel párosulva viszi előbbre a mai szovjet szín-házi gyakorlat fejlődését.

Befejezésül szeretném leszögezni, hogy a magyar szerzők zenés és drámai művei szovjetunióbeli fesztiváljának megszervezése és lebonyolítása színházi kapcsolataink fejlődésének nagyon fontos szakasza. A legutóbbi időkig bizonyos mértékben adósai voltunk a magyar drámairodalomnak és egyúttal a szovjet közönségnek is. Természetesen színházainkban már régóta mutatunk be magyar műveket. Örömmel emlékszem például arra, hogy még I956-ban jelent meg egy recenzióm a Moszkvai Dráma és Komédia Színház egy előadásáról, amelyben Csiky Gergely *Ingyenélők* című érdekes vígjátékát vitték színre. Ezt csak mint jellemző apró példát említem. Mégis, a magyar dráma, mind a klasszikus, mind a mai, tulajdonképpen csak most jutott el igazán nagy számban a szovjet színházakba. Országunk különböző vidékein különböző nyelveken, több mint hetven szovjet színházban magyar szerzők húsznál több darabját mutatták be.

Most, amikor e darabok előadásaival ismerkedünk, újra és újra megbizonyosodunk arról, hogy milyen mértékben gazdagítják színházkultúránkat, szélesítik a színházi közönség látókörét, hozzájárulva ezzel az országaink közötti színházi kapcsolatok erősítéséhez.

(Takács Anna fordítása)

BIZÓ GYULA

Madách Imre Tartuban

A tartui Vanemuine Színház 1870-ben alakult. Megnézhettem a színház történeti kiállítását: repertoárján szinte a teljes egyetemes drámairodalom és operairodalom szerepelt. Az elmúlt évszázad alatt számos kiemelkedő tehetségű művészt - Karl Birkmann, Karl Menning, E. Maarik, Anna Altleés, L. Haessen, A. Konsa, néhányat említve névvel közülük - nevelt, illetve számosnak adott otthont. Kialakult és kiérett sajátos stílusa. A színházat a Szovjetunióban ma is a kiemelkedők sorában tartják számon. És joggal: Karel Ird vezetésével tehetséges, összeszokott, a legnagyobb feladatok megoldására is alkalmas társulattal működik.

Rendezői közül Epp Kajdu - egy halk szavú, melegen érző, talán túlságosan is szerény, elgondolkodó természetű, mély műveltségű művészasszony - kezében formálódott emlékezetes elő-adássá Madách *Tragédiája.* Kajdu be-hatóan tanulmányozta Madáeh remek-művének magyarországi irodalmát, elsősorban Sőtér tanulmányát. Látta a Nemzeti Színház előadását, és amennyi-re az írás és fénykép erre alkalmat ad, tudott Paulay, Hevesi, Németh koncepcióiról. Többször is volt alkalmam beszélni vele, találkoztunk Budapesten, Moszkvában és természetesen Tartuban is. Rendezői elgondolása felől azonban sohasem vallattam. Koncepció-ját a megrendezett, kész előadásából igyekeztem felfogni és megérteni. Ismerem ennek az eljárásnak veszélyét, de engem nem szándéka, hanem szándékának megvalósulása érdekelt: úgy gondolom, az élet ritka, ha nem egyedüli alkalma észt színházban látni, észtül végighallgatni Az *ember tragédiáját.*

Az ***eszmény képmása***

A boldog emberi élet biztosítéka az emberben harmonikusan együttmunkáló Eszme (értelmi képesség, intellektus, tudat), Erő (cselekvés, tevékenység, alkotás) és Jóság (ösztönös, érzelmi, természeti voltunk). Ennek a harmonikus egységnek eszményített antropomorf ki-vetítése az Úr. Az Ember ennek az eszménynek a képmása. Paradicsomi állapotában azonban még csak „gyapjas ál-lat", az eszmélés hiányzik belőle. Emberré válásának pillanata az, amikor eszik a tudás fájáról. Ettől kezdve különbözik minden más élőlénytől, *tudata* van. Lényünknek éppen ez a sajátossága, hogy tudniillik képessé lettünk ön-magunk alanykénti megélése mellett tárgykénti megélésére is, lett tragédiánk: szert tettünk a haláltudatra.

Tudatunk egyrészt célra irányultan szervezi cselekvéseinket, e célszerű cselekvéseknek, gyakran természeti-ösztönös indítékainkat is alárendelve, más-részt az „arasznyi lét" felismerése miatt cselekvéseinknek éppen célszerűségét vonja kétségbe és életünk értelmetlenségét sugallja. Így létünk konfliktusa természeti-ösztönös és cselekvő részünk konfliktusa tudatunkkal, értelmünkkel.

Az eszményített modell képmása, ez az Ádám-Ember maga is egységes és létezésében oszthatatlan. Így a dráma három főszereplője ennek az egységes és oszthatatlan lénynek csupán különféle, művészien formált kivetítődése. Ádámban elsősorban a célok irányította cselekvés, alkotás, környezetét alakító erő sűrűsödik. Lucifer az intellektualitás, Éva - akárcsak a Föld szelleme - a természetes életösztön jelenléte bennünk. Ennek a koncepciónak szín-padi megjelenítése érdekében tartja Kajdu a paradicsomi színben a három szereplőt - a lehetőség határain belül - a térben egymáshoz mindig közel. Ennek az egylényegű-háromformájú felfogásnak félreérthetetlen komponálása az első prágai szín végén megjelenő színpad-kép: középen Ádám-Kepler ül szobájában, füléhez már elér halkan a Marseillaise dallama. Tőle balra Lucifer egy másik szobában, amint írópultjára görnyedve fogalmazza az időjóslatot és a nativitást. Ádámtól jobbra, szintén fallal elválasztva, Éva enyeleg az Udvaronceal. A falakkal szétválasztott három szereplőt azonban a fény egybe-fogja: egyedül Ádám kap gyenge meg-világítást, tőle jobbra és balra Évát és Lucifert csak ez a fény világítja meg.

Kajdu a „pesszimista vagy optimista, haladó vagy reakciós mű-e *Az ember tragédiája*" vitát, hűen Madách szándékához, az optimizmus, a progresszió javára döntötte el. Az értelem az embert megtántoríthatja ugyan „egy percre", de ugyanez az értelem hozza mozgásba is cselekvésre késztető akaratát. Intellektusunknak ezt a kettősségét biztos kézzel bontotta ki a műből: világosan felfogható értelmünk jelentősége életünkben és történelmünkben, de

ugyanolyan érzékletesen felmutatja annak félelmetes arculatát: a „Láttam tudásod tiszta alkotását, Nagyon hideg volt ottan e kebelnek" oldalát is. Az embertől elidegenedett értelem - a csak magában levő tér, lehangolás, árnyék, kétség, az abszolút negáció, a Semmi - megölné az embert.

Az értelmezésnek ez a módja számomra *a Tragédiát* döbbenetesen maivá tette. Ültem a sötét nézőtéren, már régen ölemben volt a dráma magyar nyelvű könyvecskéje, és rámrohantak az asszociációk. Mit alkotott értelmünk az *emberért?* Új társadalmi rendet, megélhetést, lakótelepeket, Beethoven kilencedikjét, gépet, cipőt, bútort termelő gyárakat, könyvtárakat, árubő élelmiszerüzleteket, Szinyei Merse Majálisát, forró premier-esteket színházainkban, bölcsődéket és egyetemeket ... És mit alkotott értelmünk *az ember ellen?* Üzemi pontossággal működő haláltáborokat, melyekben minden olyan óramű precíz: az egyik gázosító, a másik aranyfogat kitördelő, a harmadik hullavonszoló; *hogy* ki ne maradjon egyetlen házacska se, a térképen hálózattal bejelölt városokat, melyekre igazán mérműves pontossággal hullhatnak így a bombák; fel-puffadt hasú, vékonyka karú, skorbutos és trachomás gyerekeket, hogy tejszín jusson máshol a teához... igen! valóban hideg van itten a kebelnek. Újra megéltem hát egy remekmű lenyűgöző hatását, újra felfogtam, színpadra álmodottan életünk lényegét: „Karod erős - szíved emelkedett: végetlen a tér, mely munkára hív" ... és miért tagadjam, büszkén néztem e hatalmas erejű költeményét a humanitásnak.

A jelenetek hangsúlyai

A nagy vonalakban ismertetett értelmezés Kajdu jól átgondolt előadás-építésében realizálódott. Elöljáróban meg-említem: elvetette az ún. keretmegoldást, valamennyi színt egymással azonos értékkel állította színpadra. Annyit azonban megengedett magának, hogy az első és második színnek - nehezen találom a megfelelő jelzőt - naiv realista beállítással adjon különleges bájt. Talán - csak persze a *Tragédia* súlyos szövegét hordozón - a misztériumjátékok egyszerre rusztikus és finoman játékos hangulatát éreztem a mennyországi és paradicsomi színekben. Engem a Dejmek rendezte *József és testvérei* előadásnak levegőjére emlékeztetett. A paradicsomon kívüli színben, ahol a tudást már birtokló ember van jelen, Kajdunak ez a hangvétele eltűnt, Ádám kezdő szavai - „Ez az enyém ..." - már egy öntudatos ember szájából, reálisan hangzottak fel, akit mellesleg a „kiűzetés" korántsem rendített meg különösebben.

Kajdu az előadásban két csúcspont felé kettős ívet feszített. Az egyik csúcs-pont a párizsi szín, a másik az űrjelenet. (Érdekes, hogy az utóbbi szín, a pozsonyi Szlovák Nemzeti Színház fő-rendezője, Rakovszky *Tragédia-rende*-zésében is nyomatékot kapott.) Az elő-adás felépítésének ez a két íve konzekvensen adódik a drámából: a francia forradalomban az Ember társadalmi-politikai hitvallása bomlik ki teljes gazdagságában, az űrjelenetben az Ember lényege manifesztálódik. Majd visszatérek még rá, hiszen Kajdu előadásszerkesztésének legnagyobb érdeme éppen abban volt, hogy ezt a kettős ívet nem egymással párhuzamosan futtatta, ha-nem eltérő jellegükben is meglelve az azonosságot, képes volt hatásában és mondanivalójában azokat egyazon erővonalra hangolni. De lássuk előbb e két drámai csúcspontot közelebbről.

A párizsi színben Kajdu egyértelművé tette a nézők számára, hogy a Grčve piacra nem Lucifer vezette Ádámot, hogy a forradalom Ádám önálló „ál-ma". Ezt többek között Lucifer-Bakó szövegtelenségének, passzivitásának erős hangsúlyozásával is aláhúzta. Eddig az általam ismert valamennyi *Tragédia*-rendezés eljutott. Ami Tartuban több volt s különös figyelmet érdemlő, az a következő: Kajdu nem önállósította különösebben a forradalmi színt, hanem gondolatilag szervesen beépítette az egész költemény gondolatiságába. Önkéntelenül Arany Jánost juttatva eszembe: „Én nem találom e pesszimizmust *Az ember tragédiájában,* mihelyt mint egészet fogom fel". Ezt - amennyire sikerült megfigyelnem - két módon ér-te el. A párizsi szín részleteit, epizódjait nem exponálta túl élesre. Ezzel nem azt állítom, hogy a részletek - a Tiszt öngyilkossága, Danton megingása, a kettős Éva stb. - ellényegtelenedtek. Másról van szó. Arról, hogy - tudatosan-e vagy művészi ösztönösséggel - a szín egészének fővonalába az Ember cselekvő, változtató lényegét állította. A forradalmi színt a szokottnál szorosabban kapcsolta az első prágai színhez, és ami még lényegesebb: gondolatilag folytatta a másodikkal. A második prágai jelenetsorban erőteljesen kicsengette Ádámnak a forradalomra, a cselekvő életre vonatkozó szövegét.

Többek között az ébredését követő szavakat: „Mi nagyszerű kép tárult fel szememnek . . . Mert az erő nyomá rá bélyegét" (tessék emlékezni: erő = cselekvés, tevékenység, alkotás). És ugyanennek a cselekvő életnek dicsérete lett a Tanítvánnyal folytatott beszélgetése is: „Fogd hát e sárga pergamenteket... A tűzbe velük! és ki a szabadba." Ily módon a francia forradalmi szín lényege közelről sem az lett, felfalja-e gyermekeit vagy sem a forradalom, hanem a madáchi-ádámi teljes gondolatisággal összhangban, a költő önvallomásának intim erejével is arról beszélt, hogy *nem-csak szemlélni, megváltoztatni kell a világot.*

Az űrjelenetben áll az élet értelmességét tagadó, az ember ellen támadó ér-telem - Lucifer - legközelebb ahhoz, hogy „bábistenséggé", „rideg mathézissá" változtassa az Embert. Más szóval: elszakítva értelmét eredeti természetétől, cselekvő aktivitásától, tétlen eszmévé tegye. Grandiózus üzenet és figyelmeztetés ez a tudományos és teehnikai forradalom enyhe szédülete idején, a géneket tervszerűen kombinálgatni kezdő, szerveket átültető, hidrogénbombákat gyártó korunk számára. Tibor Rakovszky a SZÍNHÁZ I970. augusztusi számában Tragédia-rendezéséről többek között így vallott: „ ... a nukleáris robbantások kísérleteinek idején, amikor az emberiség apokaliptikus öngyilkossága már csak egy kartávolságnyira van, *Az ember tragédiáját* sürgetésnek, figyelmeztetésnek érezzük... És az egészben éppen az a furcsa, hogy lényegében az ész, a ráció vezette az emberiséget a szakadék szélére." Túloz persze, de tudja, hogy a rideg intellektus embertelen és emberellenes: „És a mai divatok ellenére is - írja -, amelyek a művészetben a világ abszurditására abszurdumokkal igyekeznek válaszolni, hangozzék is bármily ósdian és émelygősen, Madáchcsal együtt hirdetem, hogy sorsunk értelmének másik oldalán még mindig az élet és a valóság szépségének és a szeretetnek tiszta eszméje áll."

Nos, Kajdu éppen itt és ebben lép tovább - többek között Rakovszkynál is -, amikor képes az Ember progresszív társadalmi-politikai hitvallásának és az Ember lényegének azonosságát előadásszerkesztésével eggyé ötvözni. Oly módon, hogy az emberre támadó rideg értelem ellenpólusaként a mérleg másik serpenyőjébe az „élet és valóság szépségének és a szeretetnek tiszta eszméje" mellé, a forradalommal az ember sorsát alakító cselekvést is beteszi. Így kezében

a Tragédia nemcsak humanista meggyőződés hirdetése, de túl azon, a humanizmust megvalósító akcióprogram is.

A három főszereplő

Ádám kivételével a három főszerepet kettősen osztották ki. Én Raine Loot láttam Évaként, Jaan Toomingot Lucifer szerepében. Ádámot Evald Hermakula játssza. Mindhárman fiatalok, huszonévesek. Valódi korukkal játsszák végig az előadást, nem öregszenek egyetlen napot sem, mint régebben azt egyik-másik rendezés megkívánta az idő múlásának érzékeltetésére. Ezek a fiatalok elragadóak voltak, és újra meg újra azt az érzést keltették bennem, hogy egész emberi nemünk fiatal, mintha nem történelmi múltunk lenne lényeges számunkra, hanem holnapunk. És ebben sok igazság van.

Szerepformálásukban mindenekelőtt átélésük bátorsága tűnt fel. Sem külső mozgásukat, sem belső dinamizmusukat nem korlátozták. Ha viharok dúltak bennük, akkor indulataikat hangban, mozgásban, mimikában egyaránt ki is fejezték. Ha boldogok voltak vagy gyűlölködők, eltűnődők, tettre készülők, ha szerették egymást vagy egymás ellen fordultak, e belső szituációk megjelenítésénél gátlástalanul, szégyentelen őszinteséggel - őszinték is voltak! - használták a művészi eszköztár teljes repertoárját. Hihetetlen távol állt tőlük a manapság annyira divatos, nagyképűsködő - és roppant kényelmes! -, olykor szenvelgő

MADÁCH AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (TARTUI A VANEMUINE SZÍNHÁZ) A FALANSZTER JELENET

és visszatetszően „entellektüeleskedő" ún. eszköztelen színjátszás. Ők nem illusztráltak, megélték, belülről hozták minden kis gesztusukat. Mozgáskultúrájuk bámulatos volt, testük engedelmes és fáradhatatlan. Tempójuk gyorsasága, suttogástól az üvöltésig használt hangjuk, felszabadult gesztusaik lehet, hogy mások esetében ágálás és ripacskodás benyomását keltené. De ők voltak a színpadon és nem mások, játékstílusuk annyira természetes életelemüknek tűnt, keresetlen bájuk olyan elementáris sodrást teremtett, hogy egyre jobban szuggesztív hatásuk alá került a néző, egyre hátborzongatóbb varázslat ömlött szét a színpadon, forrt eggyé nézőtér és színpad, és vált az előadás rítussá.

Hermakula Ádámja elsősorban ember volt. Bátor és meggondolatlan., félénk, riadt, megfontolt, fecsegő, indulatos. szorongó, lelkesedő és elkeseredett. Nem volt hős, csak hős is, nem volt az ember kirakatbáb-szerű szobra, fajtája eszményített típusa, s ha típusa volt, akkor azért, mert erényeinek és hibáinak egységében volt az. Hermakula (és Kajdu) megkerülte az ámuló-csodálkozó, naiv, mindig lépre menő és becsapható, „idealista" Ádám-portrét. Hermakula Ádámja amikor okos lehetett, okos volt, és azt nem tudta, amit az adott történelmi körülmények között valóban nem tudhatott. Éppen jellemének ez a vonása emelte át tervei balsikere okozta csalódásán: sohasem eszméi pusztulása riasztotta, hanem a szertefoszló vagy az önmaguk ellen forduló eszmékben lappangó veszélyeztetettsége az emberi egzisztenciának. S a mindig újuló eszmékben ez az Ádám nem a hitet, erényt, kéjt, szabadságot, hanem az élet új és újabb létezésmódját, kifejezésformáját kereste és lelte meg. „A cél halál, az élet küzdelem, s az ember célja e küzdés maga" foglalatban Ádám nem annyira *az ember célja* és *a küzdelem*, sokkal inkább *az élet* és *küzdelem* közé tett azonossági jelet. Hermakula a létezés és harc azonosságát játszotta el,

MADÁCH: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (TARTUI VANEMUINE SZÍNHÁZ)
EVALD HERMAKULA (ÁDÁM), JAAN TOOMING (LUCIFER) ÉS RAINE LOO (ÉVA)

Raine Loo Évájának gyengeségében volt ereje, mert és tudott elsősorban nő lenni. Meglepően és izgalmasan hatott, ahogyan ez a fiatal, törékeny színésznő a *Tragédia* minden színében kacérkodott a férfi Ádámmal. Egy pillanatra sem esett ki a férfihódítás alapállásából, nem az anyaság dominált figurájában, aki, mert anya, következésképpen nő, hanem a Nő, aki potenciálisan anya. Ezért Ádámot nem az utódgondozás felelősségével, hanem nőiességének varázsával tartotta befolyása alatt. Ez a varázs fűtötte fel mindig Ádám életkedvét, indította őt új és megint új eszmék zászlaja alatt új és megint új harcra az életért. Ezen a ponton a szerepformálás telitalálat volt, ezen a vonalon hangolódott rá arra az alapgondolatra, hogy az élet = küzdelem. Így vált Éva a létező természet minden helyzetben életet igenlő jelképévé.

Remek volt ennek a két fiatalnak ezt a kapcsolatát kifejező, aprólékosan megmunkált játéka. Összenézéseik, félbehagyott kis gesztusaik, ahogyan - legyenek bármennyien is a színpadon - belépésük első pillanatában meglátják egymást, egymás felé mozdulnak, és minden szituációban mindig érzik a másikat.

Toomingra nagyon nehéz feladatot bízott Kajdu. Köztudott, hogy Lucifer a *Tragédia* legjobb szerepe, szövegében mindenképpen az. De *jól* eljátszani a legnehezebb. Hogy mi mindenre csábít-hat egy fiatal színészt ez a szerep - felesleges itt sorolnom, miért -, még elgondolni is rossz. Tooming meglepő biztonsággal kerülte el a veszélyek jelentős részét. Ami még meglepőbb - és ez eszközei tudatos megválasztására utal huszonöt éves korában! - hozta a szerep kettősségét: az ember elpusztítására képes értelem cinikus kegyetlenségét (ez az egyszerűbb) és az ember sorsát mindig továbblendítő értelem munkálkodását. Képes volt szolgálni a rendezői koncepció egészét, visszafogta játékát, számos kitűnő poénját nem csengette ki. Mozgásában is lefogottabb volt, mint Ádám, kevesebbet volt „jelen" a színpadon. Olykor beleveszett a háttérbe, el-vonult egyik vagy másik sarokba, leült a portálhoz. Voltak pillanatok, amikor jóformán csak tudtam, *hogy* ott van a többiek között, eszembe jutott és keresnem kellett a színpadon; ilyenkor vált a legkézzelfoghatóbban valóságossá. Ez a játék - kár, hogy nem folyt mindig következetesen - előrevetítette egy nagy ütközet várható bekövetkezését, és mközben ettől egyre feszültebbé vált Lucifer szerepe, engem, a nézőt is egyre izgatottabbá, várakozóbbá fűtött. Az űrben az-tán eddig visszafogott energiája összesűrűsödve, gonoszsága koncentrált erővel, eksztatikus indulattal, hirtelen tört rá Ádámra. Az eddigi beállítódást egy perc alatt ellenkezőjére fordító, felejthetetlen színház kelt életre: előtérben a sebesen mozgó forgón mindig fáradtabban, összetörtebben, nyomorultabban, kimerülő energiája végén fogcsikorgató erőfeszítéssel futott (itt valóságos, hosszú perceken át tartó futásról), térdenkúszásról, esésekről és feltápászkodásról beszélek, kapaszkodott, birkózott életéért a világmindenség jeges terében Ádám. És minél fáradtabbá, kétségbe-esettebbé lassult ez a futás - egyre nagyobb távolságokra vitte a forgó magával Ádámot -, Lucifer annál kegyetlenebbül, már a szadizmust tébollyá növelő dühével kergette őt a megsemmisülés felé. A luciferi szerepformálásnak ez az ellenpontozott felépítése minden elismerést megérdemlő rendezői-színészi találmány és kivitelezés volt: az anticipáció és visszaemlékezés ütköztetésének, a késleltetésnek és gyorsításnak, az érzelmi lefogottságnak és a robbanó indulatnak átgondolt, a nézőkből valóban és valódi sokkot kiváltó, kiemelkedő művészi megformálása lett.

Látvány és gondolat egysége

Középtónusú, közömbös szürkében tartott, a színpadnyílás magasságát elérő, másfél méternyi széles lapok álltak a színpad forgórészén. Talán hét-nyolc darab. Ezeket a lapokat az egyes színek kívánta módon nyitották, zárták, állították fel, különféle terekre osztva velük a színpadot. Ebben az állandó elemekkel építkező színpadi világban az elemek átrendezésén kívül az elöl álló lapokra vetített szimbolikus korképek - a római színben például a farkast szopó Romulus-Remus szobor képe - és a legszükségesebb bútorok-kellékek (trónus, karosszék, írópult stb.) jelezték a világ változását. A díszletmegoldás ily módon biztosította a színészek szabad mozgását s még inkább: alkalmat adott a rendezőnek, hogy képkomponáló fantáziáját kiélhesse. A szereplők mozgatása és a színpadképek komponálása pedig Kajdu egyik főerősségének bizonyult. Érzékeltetésére két példát említek.

Az egyiptomi színben a színpadnyílás csaknem teljes egészében nyitott volt, a színpad hátterét egy alul ajtónyi résekkel áttört síkfüggöny zárta le. A függöny mögött járás maradt, ahol a szín folyamán a rabszolgák el-feltűnő figuráit láthattuk. A „kint nagy örömzaj" instrukcióig férfiak-nők vegyest, több mázsás kőtömböket cipeltek. A felügyelők csattogó korbácsai alatt nyögtek, ja-jongtak, felhördültek, összerogytak, feltápászkodtak, vonultak, vonszolva magukat és terheiket. Az áttört háttérfal ezt a vonuló, mozgó tömeget egészében alig engedte látni, a réseken csak néha tűnt fel egész ember, többnyire csak emberi torzó, egy-egy váll, derék, két feszülő láb, emberi tagok. Ez a koncepció sokkal több volt, mint az előtérben a főszereplők folytatta dialógus illusztrációja vagy hangulati kiegészítése. A hát-tér különösségével, hangjaival, mozgásával, nyugtalanságával a néző figyelmét nem kis erővel vonzotta. Újra és megint megkíséreltem ettől a hatástól elszakadni, és figyelmemet teljességében az elő-térben állókra koncentrálni. De már megint ott volt a szemem a háttér alakjain: *ezt lehetetlen volt nem látni és tudni.* Ennek a hatásnak a nyomán előkészítve hangolódtam rá Éva szövegére: „Óh, fáraó, *zúzz* el, ... Ha a nép jajja nem hágy megnyugodni, ... Szívemben érzem szintén mind e kínt."

A római szín előtt teljes sötétben egymáson csattogó kardok éles zaját hallani. A kivilágosodó előszínpadon - most már látom is - vív a két gladiátor. Egyéb-ként a színpad üres, ezeknek az embereknek csak a másik létezik, a küzdelem életre-halálra megy, itt az ember létéért folyik a vívás. Változik a világítás és „beforog a tivornya". A forgás alatt a két gladiátor hátrajátszik a tabló mögé. Ott vívnak tovább, a csattogás jóval halkabbá válik. Az emberi élet már csak egyik része lett az öncélú érzékiségnek, hiszen Ádám és Catullus nőt és lovat tesz fogadásként az ember életére. A le-gyilkolt gladiátort a szolgák balra kihúzzák, s ezzel egyidőben a másik oldalról feszes trikóba öltözve, táncosnők táncolnak be az előszínpadra. A „S te nem danolsz, mit busongsz Júliám" szövegnél - a Hippia-Cluvia „dalverseny" kimaradt - a táncosnők, mint előbb a gladiátorok, hátratáncolnak, s ott folytatják táncukat. A jókedv kezd elborulni. Itt nem csak az ismétlődés keltette ritmusról van szó, hanem elsősorban a szín tartalmának megfelelő mozgás- és képkomponálás erejéről. Hogy mindez formalizmus? Nem, csak a tartalom és a forma összhangja.

MADÁCH: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (TARTUI VANEMUINE SZÍNHÁZ ATHÉNI SZÍN

A tömegjelenetek minden alakra szí-nészileg kidolgozottan folytak a színpadon. Athénban a két demagóg vitáját ez már figyeli, emez még a maga gondján töpreng. Amott, az a harmadik hasznot vár az eseményekből, a negyediknek nem tetszik a dolgok alakulása. Mindez nem különösebb érdem, egy jó színháztól ennyit el kell várnunk. De kimondottan koreografált tömegjelenetek - ez kevésbé megszokott jelenség. Igaz, a színháznak híres balettegyüttese van, statisztáltak is - szólótáncosaikkal egyetemben - a produkcióban. A kitűnő koreográfiának tulajdonítottam, hogy a tömeg--jelenetek úgy hatottak rám, mintha *száz*-százhúsz ember lett volna a színpadon. Holott az egész együttes létszáma, a műszakiakkal együtt - szinte hihetetlenül hangzik - nem érte cl a hatvan főt.

Ezzel kapcsolatban is megkísérelek visszaadni egy kép-mozgás megoldást. Amikor a londoni színbe bejön Nyegle, s kínálni kezdi portékáját, mint az szokott lenni, az egész nép köréje tódul. Egy 7-8 év körüli fiúcska azonban kívül marad a látványosságon. Az árus körül zárt embergyűrűn sehogyan sem tud átjutni, ahol arasznyi rés kínálkoznék, mire észreveszi, a rés lezárul. Izgalmában a felnőttek lába között, négykézláb mászik be a tömeg közepébe. Eltűnt a gyerek. De hirtelen karok emelkednek, és a felnőttek a gyereket visszadobják előbbi helyére, a körön kívülre. Nagyot puffan, s mire felocsúdik, már vége a látnivalónak. Az egész epizód egy percig ha tart, de én nem tudom elfelejteni a szabadverseny polgári világának ezt a rezzenésnyi jellemzését.

Végül a jelmezekről. Elsősorban színben tetszettek, s azért, mert mára utaló jellegüket sohasem éreztem erőszakosnak. Például a falanszterben emlékeztettek ugyan a náci haláltáborok ruházatára, de nem pontosan olyanok voltak. Mégis, a műbőrből készült jelmezeket nem szerettem. Anyaga kemény volt, nem követte a test vonalát, gátolta a színészek mozgását, egyik-másik jelmezt kimondottan kényelmetlenül viselték. A gyors öltözések miatt néha többet is kellett egymáson viselniük. Kényelmetlen érzésüket nézőként is kénytelen voltam észrevenni, a színészt időnként emiatt privát emberként is láttam. S ez hangulatomból nemegyszer kizökkentett.

Szívesen megírtam volna színről szín-re az előadás keltette összes élményemet, gondolatomat, emlékemet. De hát ez lehetetlen, hiszen azok egy kis könyvet tennének ki. Talán ennyiből is megérezte az olvasó: *A ember tragédiáját* szerették Tartuban, bemutatására ambícióval, legjobb szakmai tudásuk mozgósitásával, műgonddal és lelkiismeretesen készült fel az egész együttes. Nem eredménytelenül: produkciójuk méltán nyerte el a Szovjetunióban folyó magyar drámai fesztivál együttesnek ítélt nagydíját.

Befejezésül: amikor felment a függöny, és az Úrral pörölni kezdett Lucifer, bevallom, elfogódott voltam. Több annál, meghatódott. Mire vége lett az előadásnak, ilyenféle érzéseknek nyoma sem volt bennem, pontosan úgy lelkesedtem, tapsoltam a nézőtéren, mint amikor Budapesten hoz össze jósorsom egy-egy remek produkcióval: már csak az igazi színházzal találkozás zavartalan örömét élveztem.

SZILÁDI JÁNOS

Kettő a hetvenötből

Magyar drámák a Szovjetunióban

A Fesztivál záróünnepségén M. Carjov, a Kis Színház igazgatója, a zsüri elnöke emléklapot adott át azoknak a színházaknak, amelyek magyar darabot játszottak. Ez alkalomból felolvasta a színház, a szerző nevét és a játszott mű címét. Kezdetben minden akadálytalanul ment, hisz általában egy darabot egy vagy két színház mutatott be. Aztán hirtelen előbukkant egy darab - és amikor Carjov körülbelül a tizennyolcadik szín-háznál tartott, amely ezt a művet választotta bemutatójául, a nézőtéren ki-robbant a nevetés.

Az Egérútról, Gyárfás Miklós vígjátékáról volt szó. Arról a darabról, amely a „mindössze" tizenkilenc színházban játszott *Tóték* előtt vezette a Fesztivál népszerűségi listáját. Hány színházban játszották? Pontos számot nem lehet tudni, mert a Fesztivál alatt és után is születtek új bemutatók. De körülbelül annyiban, ahány színház Magyarországon egyáltalán van.

A rendkívüli népszerűségnek volt egy játékos következménye is: a darabot három címmel mutatták be a különböző színházak. Címvariánsok: *Egérút, Ébredj fel és énekelj!* (ez volt a leggyakoribb) és *Az elbűvölő lány.*

Miért volt szükség új, az eredetitől erősen eltérő címekre? Elsősorban azért, mert Gyárfás Miklós művét nem egyszerűen lefordították, de át is dolgozták. A nálunk prózai vígjátékként játszott darabból - erre utalnak az új címek - zenés vígjáték lett. Zenés vígjáték, melyben az eredeti alkotás szatirikus ihletésű szövetét a szerelmi bonyodalom enyhén romantikus felhangú, a fiatalokra alapozó játékkoncepciója helyettesítette. A szatíra feszességét pedig a zene, ének, tánc látványossága pótolta.

Az Egérút nagy siker volt nálunk, s ha jól tudom, egy tucat színház játszotta. Szükséges-e egy ilyen sikeres mű átdolgozása? A kérdés így megtévesztő, mert túl általános. Ugyanis nem csupán egy sikeres alkotásról, de egy vígjátékról van szó. És éppen a vígjáték az, amely a legérzékenyebb a „környezetváltozásra". A vígjátéki poének nagy része konkrét aktualitáshoz kötött, olyanokhoz, amelyeket a nézőtéren ülők jól ismernek. Az *Egérút* átdolgozója, G. Lejbutin éppen e nagyon fontos vígjátéki elemnek az átmentését végezte el, új, helyi poénok beiktatásával. Az átdolgozás célja az volt, hogy sikerre juttasson egy magyar művet a Szovjetunióban. Hogy ehhez pontosan így, ilyen formátumú változtatásokat kel-lett-e eszközölni vagy sem, azt mi meg-ítélni nem tudjuk. Mi azt tudjuk, hogy a Moszkvai Utazó Színház előadásában a produkció forró sikert aratott.

A három című darab egyik előadása

A Fesztiválról született beszámolók említették, hogy a rendezvénysorozaton nem csupán a magyar drámairodalom szerepelt, de a magyar színházi szakemberek, rendezők, díszlettervezők, jelmez-tervezők is. Nos, a Moszkvai Utazó Színház - a mi Déryné Színházunk megfelelője - előadásának is volt magyar részvevője: Szécsi Ferenc, a produkció rendezője. És hogy eredményesen, meg-győző művészi biztonsággal képviselte a magyar rendezői művészetet, azt a fentebb már tényként említett siker mutatja.

Szécsi Ferenc a komolyság és a felfokozott játékosság kettősére építette a produkciót. S ezt a kettősséget tükrözte - szinte bevezetőként - a függöny felgördülte után a színpadkép. A színpadon a hazai Egérút-előadások rokona-ként realista, de nem túlrészletezett díszlet állt: Orbókék háza, előtte kert, balra a kerítés és a kapu, jobbra kis szerszámos sufni. Tetszetős, masszív díszlet; kiegyensúlyozott, a táncbetétekhez is kellő helyet adó játéktér. Mindez alig tér el a hazai előadások díszleteinek általános hangulatától. Eltértek viszont a színpad mindkét oldalán sorakozó, a zsinórpadlás láthatatlanságába növő vásznak és maga a háttér is. Ezek ugyanis a reális díszletelemek ellenpontjaiként a zenés vígjátékok némi operett-beütést mutató minden-rózsaszínűségét, még gusztusos, de már kicsit túldíszített virágosságát hordozták - s ez az aranyos-kékes, rózsás-virágos operettragyogás körülölelte, keretbe fogta a játékteret, benne a természetes natúrát adó díszletet.

Szerencsés és pontosan kimódolt megoldásként a két ellentétes hangulatú elem megfér egymással, és nem az ellentmondást sugározza, hanem csupán a játékosságot, a tréfás egymásra feleselést. (A produkció díszlettervezője P. Andrej ev.)

Az előadás alaphangulatát, tónusát meghatározó rendezői felfogás cselekményben, színészi játékban kibomló rétege annyiban gazdagította mindezt, hogy világosan tükrözte: Szécsi Ferenc egyik elemet, egyik mozzanatot sem vette sértthetetlenül komolyan. Olyannyira nem, hogy nem is egyszer „kijátssza" egymás ellen a produkció két hangulatrétegét, ezzel teremtve újabb és újabb alkalmat a felszabadult nevetéshez.

Az egyes jelenetek előtt hatalmas, kerekekre szerelt virágkosarat tolnak át a színpadon. A virágok közt tábla, amely „bekonferálja" a következő jelenetet - természetesen megfelelő humoros szöveggel. Mégpedig úgy, hogy legalábbis az indításnál Szécsi mindig ügyel a tábla tréfálkozását színpadi poénná növelő komolyságra, az olykor-olykor árnyalatnyit túlzón hiteles natúrára.

Külön kell szólnunk az előadás ritmusáról. Egy produkció váltakozó ritmusképletének kidolgozása, megvalósítása nem tartozik a könnyű rendezői feladatok közé. Szécsi Ferenc - összhangban a játék kettős rétegével - hatásos ritmus-képletet alkotott az előadás számára. Olyat, melyben a gyorsulás, a lassulás, a csendesség és a sietős csattanás harmonizált a produkció gondolati, művészi súlypontjaival - és hatásos eszközként maga is növelte a vígjáték szórakoztatóságát.

Az Ébredj fel és énekelj!, vagyis az *Egérút* moszkvai előadásának legnagyobb színészi élménye Tóni néni, azaz K. Szergejevna. Kissé elhízott, de még kemény húsú asszony, aki már nem szép, de még fényképes bizonyítás nélkül tudja elhitetni meglehetősen szép számú hódítását. Egy kicsit már mindenen túl van, s ez jogot ad neki arra, hogy valahonnan a magasból csodálkozzék rá az ifjúság ismeretlenül ismerős játékaira. De egy kicsit mindenen innen is van, és így természetes szervezője, instruktora lesz e játékoknak. K. Szergejevna Tóni nénije csupa szív és csupa ész. Naiv és tapasztalt, szertelenül önfeledt, és szigorúan koncentráló, ha szükség van rá. Van benne valami a népmesék jóságos öreg-anyójából és a fiatalság mohó életszeretetéből, jóízű tréfálkozásából.

Méltán kapta a zsüritől a jutalmat: a magyarországi meghívást.

A két fiatal M. Cserkaszova (Karola) és F. Csulkov (Gyula). Szeretik a szerepüket. Ezt nem ők mondták - az kevés lenne -, a nézőtérről érzi meg az ember. S nem csupán abból, hogy felszabadult kedvvel mókázzák végig az előadást, ha-nem abból a míves gondosságból is, amellyel kimunkálták játékukat.

Orbók - az átdolgozás következtében némileg visszafogottabb, egysíkúbb - szerepében Sz. Tarhanov több nyílt-színi tapssal „kamatoztatta" a fiatalság ügyeibe tudálékos ügyetlenséggel bele-avatkozó apa baklövéseit.

Kellemes játékkal szolgálták az est sikerét A. Szoldatova (Erzsi) és N. Fomicsova (Mari).

Egy pesti srác Moszkvában

A kritika műfaját annak idején nem a vallomások számára találták ki. A színikritikáét sem. S ezt e sorok írója is tud-ja. Tudja, de most nem tartja be. És nem is csupán azért, mert kóborló kedve ősi szabályok felrúgására készteti, ha-nem mert a tárgy, amelyről szólni kíván, maga is rendhagyó, ha tetszik, szabálytalan.

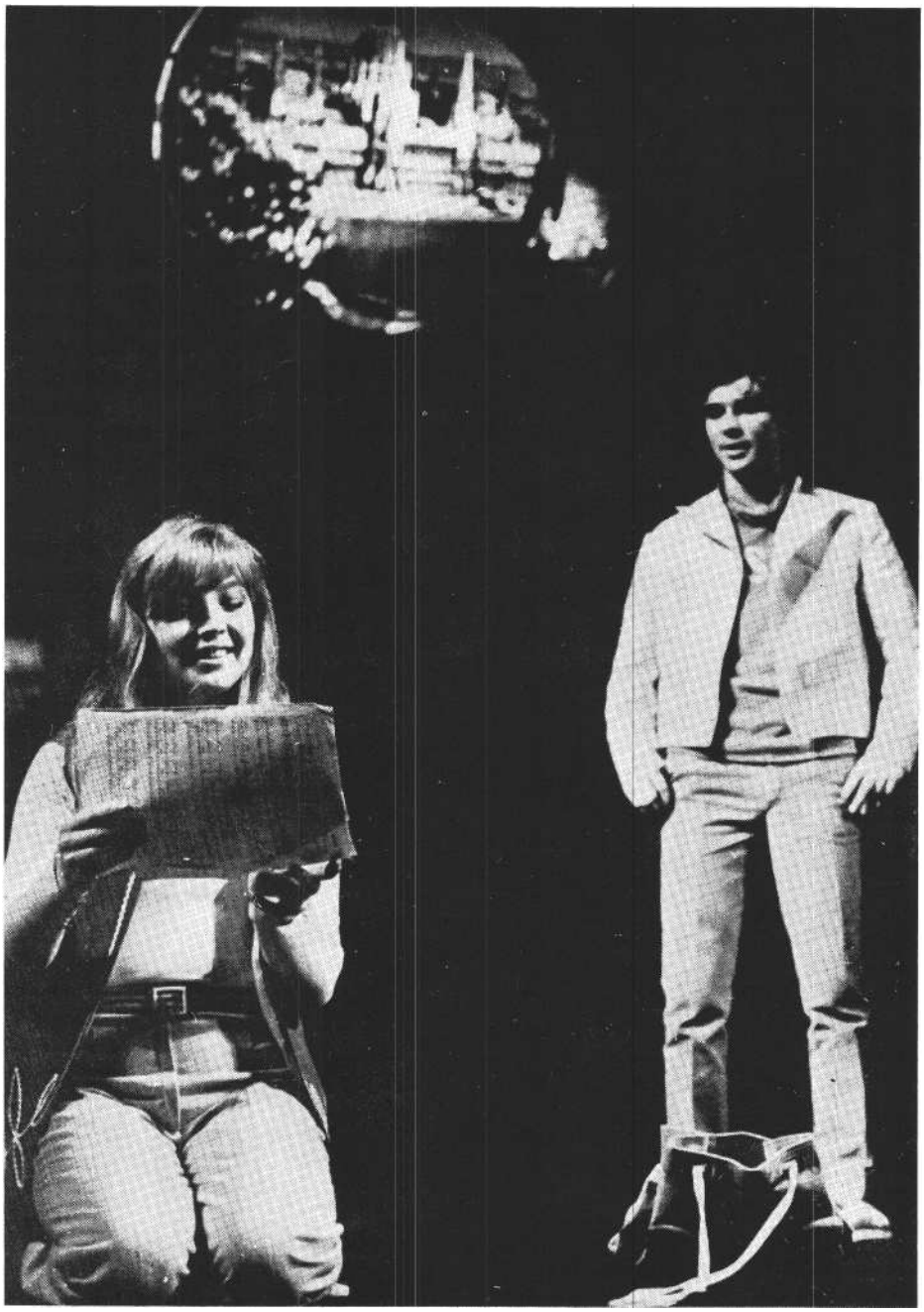
Somogyi Tóth Sándor darabjáról, a *Hogy állunk,* fiatalember?-ről van szó, amelyet a Moszkvai Fiatal Nézők Szín-háza mutatott be.

Ebben persze még semmi rendhagyó, semmi szabálytalan nincs. Somogyi Tóth Sándort úgy tartjuk számon, mint a fiatalság szakavatott ismerőjét. S ha egy ilyen író ilyen művét egy ifjúsági szín-ház műsorra tűzi, abban igazán nincs semmi rendhagyó, semmi csodálkozást keltő. Valóban nincs. Illetve valóban nem lenne, ha Somogyi Tóth Sándor valaha is írt volna egy ilyen című darabot. De nem írt. Írt egy *Gyerektükör c.* kis-regényt és abból - később - egy filmet, amelynek *Hogy állunk, fiatalember?* volt a címe. A darabot, amely a kisregényből született, nem ő írta, hanem neki írták. És nem is itthon, hanem Moszkvában. A Moszkvai Fiatal Nézők Színháza együttese, élén P. Homszkij rendezővel.

A tél folyamán P. Homszkij a produkció rendezője. aki egyben a színház főrendezője is, Magyarországon járt és felkereste Somogyi Tóth Sándort. A véletlen úgy hozta, hogy ott voltam a beszélgetésükön.

Somogyi Tóth Sándor elmondta: nagyon örül, hogy a színház művészi kollektívája felfedezte magának az Inosztrannaja Literatura - a Nagyvilág szovjet megfelelője - hasábjain megjelent kisregényt. De - mondta - úgy érzi, a kis-regény nehezen fordítható le a színpad nyelvére. Éppen ezért kéri Homszkijt, adjon neki egy példányt a dramatizálásból, amit feltehetőleg magával hozott.

Mire az alacsony, mozgékony, kamaszos mosolyú P. Homszkij azt mondta, hogy dramatizálás nincs. Nincs? Akkor

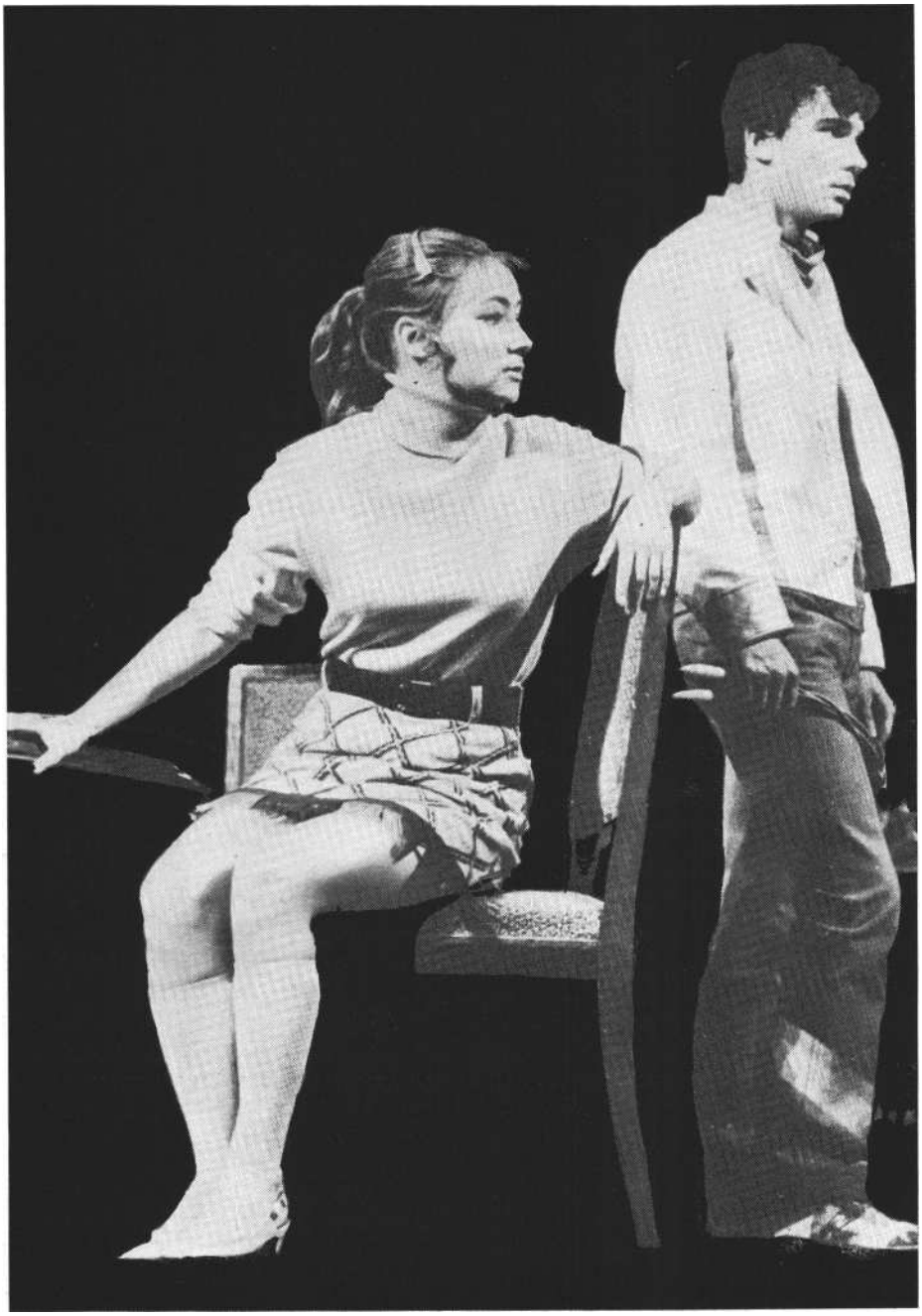


SOMOGYI TÓTH SÁNDOR: HOGY ÁLLUNK, FIATALEMBER? (FIATAL NÉZŐK SZÍNHÁZA, MOSZKVA) OSZTROUMOVA (ÁGNES) ÉS DOLGORUKOV (ANDRÁS) (MTI - külföldi képszolgálat)

mit próbálnak? (Mert, ezt már tudtuk, próbálják a ... A mondatot nem tudtuk befejezni. Úgy éreztük, nem is lehet, hisz ha nincs dramatizálás, nincs szín-padi változat, akkor próbálni se igen lehet mit.) Tanácstalanul néztünk, hol egymásra, hol Homszkijra.

A beszélgetés elakadt, majd némi szünet után Homszkij megérezte, hogy a számára természetes tény, a dramatizálás nélküli próba, úgy látszik, itt nem ma-gától értetődő és beszélni kezdett. (Homszkij színházának sajátos dramatizálási módszerét vázolta előttünk. Részletesebben azért nem idézem szavait, mert a SZÍNHÁZ 197I. 7. számában közölt interjúból mindez már ismert.) Mi meg hallgattuk. Hogy Somogyi Tóth Sándor mit érzett a sajátos dramatizálási mód hallatán, ami ráadásul nem is általában nyert megfogalmazást, de konkrétan az ő kisregénye ürügyén, azt nem tudom. Nekem - őszintén megvallva tetszett is, nem is. Tetszett benne a módszer követelte abszolút kielemzettség, a mű teljes befogadása, elsajátítása, átélése - enélkül a Homszkij vázolta módszer elképzelhetetlen, ez az első pillantásra látszott. Tetszett az is, hogy itt minden szereplőnek a mű egészében kell gondolkodnia, nem tehet mást, mert különben önnön szerepét sem találja meg. Tetszett, mert ezáltal elképzelhetetlen az a gyakori mód, hogy a színész csak a saját szerepét látja, és nem tudja, „miről szól a darab". Mindez tetszett. De nem éreztem az eredményesség biztosítékát, azt, hogy így, ezen az úton is születhet darab és produkció. Jó darab és jó produkció.

Erről persze felesleges lett volna be-



SOMOGYI TÓTH SÁNDOR: HOGY ÁLLUNK, FIATALEMBER? (FIATAL NÉZŐK SZÍNHÁZA, MOSZKVA)
KLENOVA (KATI), DOLGORUKOV (ANDRÁS) (MTI -külföldi képszolgálat)

szélni, mert ennek eldöntéséhez színházi bizonyíték, produkció kell, nem szóérvek. Így aztán nem is beszéltünk róla.

Csak elmentünk megnézni az előadást. Somogyi Tóth Sándor - íróként, konzultánsként is hívta Homszkij - már az összpróbák időszakában. E sorok írója pedig a premierre.

A Moszkvai Fiatal Nézők Színházának hatalmas színpada van, hatalmas forgóval. S ezt mind beépítették díszlettel. A forgón például majd egy egész lakás kap helyet, pontosabban három szoba és egy hall. A szobákat nem falak, csupán a bútorok jelzik, és ezek közül is a „legárulkodóbbak" az ágyak és a hall hatalmas ebédlőasztala. Az előszínpadon baloldalt a fürdőszoba, jobboldalt az előszoba. Hátul a forgón túl a konyha. A berendezés fölött pedig hatalmas, selyem burkolatú lámpák függnek. Naturalizmus? Szó sincs róla. Ez az előadás végéig változatlan berendezés - csak a forgó „sorolja" elénk hangtalanul a díszlet egy-egy részét - nem egyszerűen a lakás: ez az iskola, az osztályterem, az utca - az egész város. (A színhelyeket a díszlet jelzésén túl a lámpák is mutatják. Ugyanis a lámpaernyők alsó, egyéb-ként üres részébe Budapest kinagyított fotóit illesztettek, s amikor a lámpákat a zsinórpadlásról szembefordítják a nézőtérrel, *egy-egy* színes felvétel jelzi a Halászbástyát, a Lánchidat vagy éppen a Hősök terét ...)

De ez még nem minden. A szokatlanság pár perces, aztán rögtön meg is szokott élményét leginkább az váltja ki, *hogy* az előadás azzal kezdődik, hogy a család lefekszik. Le bizony, és nem is csak úgy imitálva, stílusosabban szólva: jelezve a szituációt, hanem szépen, precízen. Lefekszenek, betakaróznak, még a villanyt is leoltják. Mindez persze lehet-ne naturalizmus is, de mégsem az. A hangulata miatt nem az. Olyan könnyedén, játékosan, elegánsan csinálnak mindent, hogy a naturalizmus vaskos lomhasága fel se ködlik. Pedig négyen „alszanak" a lakásban. Négyen ébrednek a vekker csörgésére, négyen rohamozzák a „most mindent behozunk" családi jel-mondat jegyében a fürdőszobát...

De ezzel már el is indult a történet, a játék: kibomlik a cselekmény, amelyben megismerkedünk egy családdal és egy nagyon emberi, nagyon fontos, meghatározó szituációval. András apja visszaéléseket fedez fel a vállalatnál, de a leleplezéshez - úgy érzi - nem rendelkezik elég ténnyel és elég bátor emberrel. Mit tegyen? Indítsa el a lavinát, amely esetleg őt temeti maga alá - volt már rá példa -, vagy hallgasson? Zsuzsa, a felesége, az utóbbit javasolja. Mindez, úgy tűnhet, a felnőttek problémája. De nem az, nem csak az. András, a kamasz - szülei sem tudják, érzik pontosan - ér-ti és érzi az egész szituációt. Sőt, nem csupán érti és érzi, meg is szenvedi. Meg, mert ez a harc őérte, őbenne is folyik. Kamasz, akiben most dőlnek el a dolgok, akiről most világlik ki a legteljesebben, hogy milyen ember lesz. És éppen ezért, azért, hogy nagyszerű ember lehessen, szüksége van az apja - nem is győzelmére - helytállására, bátorságára. Így indul küzdelembe András a szülei boldogságáért - és önmaga emberségéért.

P. Homszkij igazat mondott, amikor első budapesti beszélgetésünkön színháza

kényszerhelyzetből fakadó sajátos darabalkotási módszerét vázolta, és ezzel kapcsolatban kitért az epikusságra is. Csak egyet nem mondott. Azt, hogy mindez a rendezésben, a produkcióban milyen nagyszerűen képes harmonizálni a líraisággal, a költői emelkedettséggel. Mert nagyszerűen harmonizál. P. Homszkij vallomásnak értelmezte Somogyi Tóth Sándor művét. Vallomásnak arról, hogy az a bizonyos „gyerektükör" nem csupán befogadó, passzív valami, de érző, értő, küzdő és szenvedő embernyi-ember. Vallomásnak arról, hogy fontosak vagyunk egymás számára, hogy tetteinkkel nem csak önmagunkat építjük vagy romboljuk, de másokat is - gyermekeinket is.

A költői emelkedettségű vallomáshoz Homszkij a produkció hangulati szférájában művészileg hiteles keretet teremt. Elsősorban azzal, hogy rendezése egy kamasz bonyolult lelkivilágának pontos, de nem aprólékos, részletes, de nem túlrészletező kibontására alapozza az egész színházi estét. Tulajdonképpen azt is mondhatnánk, az egész produkció nem más, mint egy tudatosan építkező tanulmány a mai tizenévesek belső világáról. Olyannyira az, hogy Homszkij érezhetően visszaszorítja mindazokat a mozzanatokat - például a szülők egymáshoz való kapcsolatát -, amelyek nem egyenes kötődéssel illeszkednek a főtémához. Az egyébként sem túlontúl gazdag mellékszálak egysíkúbb rendezői kezeléséért viszont bőven kárpótol a kamasz-kor világának megejtően változatos, mesterien komponált kibontása, ábrázolása. A kamasz inkább érző, mint beszélő. A kamasz, jobbára magában éli, kínlódja meg a dolgokat, semmint elbeszéli, elmondja. Homszkij rendezése éppen azért kitűnő, mert láthatóvá tudja tenni ezeket a láthatatlan dolgokat. Hogyan? Ötletekkel, apró, szinte észrevétlen instrukciók sorával, amelyek mint a mozaik kis szemcséi, összetapadva érlelik meg az egész látványosságát. Csak egy példa: András apja bemegy fia szobájába. Belelapoz a könyveibe, a „most a fiamat nevelem" szülői semmitmondás jegyében mond néhány mondatot, amelyekre - bölcs szülő módjára - nem is vár feleletet, majd a nyomaték kedvéért egy könyvcsomót más helyre tesz, és kimegy. András áll. András kamasz és hallgat. Tudja, világosan érzi a szituációt, de mert kamasz, nem képes megfogalmazni, szavakba önteni. ÁH, tehetetlen düh fe-

SOMOGYI TÓTH SÁNDOR: HOGY ÁLLUNK, FIATALEMBER? (FIATAL NÉZŐK SZÍNHÁZA, MOSZKVA
OSZTROUMOVA (ÁGNES) ÉS DOLGORUKOV (ANDRÁS) (MTI - külföldi képszolgálat)

szeng benne, aztán felkapja a könyvcsomót, és visszadobja oda, ahol az előbb volt - s ezzel tulajdonképpen elmondott mindent.

András alakítója V. Dolgorukov. Dolgorukov 24 éves, most fejezte be a főiskolát, és ez az alakítás jelentette számára, haláláig nem fakuló emlékként, a színésszé avatás nagyszerű pillanatát. Azt a pillanatot, amelyet nem a Fesztivál tiszteletére „terveztek" neki, hanem amelyet egy nagyszerű alakítással ő küzdött, teremtett magának. Mert valóban nagyszerű játék, emlékezetes színészi alakítás az övé. Dolgorukov fiatal ember, pályakezdő színész, és máris mindent tud, amit ezen a pályán - és ebben a szakmában - tudni kell és lehet. És nem is akárhogy, hanem hitelesen, élmény-keltőn. Beszéd- és mozgáskultúrája magas szintű: a legfinomabb árnyalatokat, rezdüléseket is képes visszaadni. De ami még ennél is több: játékával azt is képes elmondani, amihez nincs szövege.

Említettük már, hogy András kamasz. Kamasz, aki megéli, megkínlódja és nem elmondja, kibeszéli a dolgokat. Nos, Dolgorukov ezt a bizonyos „megélést" képes játékba fogalmazni, s ettől igazán jó. Attól, *hogy a* teste minden rándulásával, a homlokába, a szemébe hulló haj egyetlen suta, vad elrántásával - beszél. Nem is beszél: tudósít, beavat abba a belső világba, a lelkébe, ahol lejátszódik a történet.

A parádés egyéni alakítás mellett a többiek inkább az együttes játék pontosan szervezett összhangjával járultak hozzá az est sikeréhez, semmint egyéniségük sajátos színeinek villantásával. Mégis emeljük ki közülük V. Gorolov (Király Dénes), G. Klenova (Kati), O. Osztroumova (Ágnes) nevét, akik elmélyült játékukkal osztoztak az est sikerében.

Az előadás díszletét - már szóltunk róla - V. Vorosilov, a legutolsó divatot jó ízléssel követő jelmezeket N. Fliorina tervezte.

És végül még valami. Somogyi Tóth Sándor kisregényében András sportol: úszik. Ezt a „színházellenes" sportágat az előadásban a boksz helyettesíti. András és társai komoly, igazi mérkőzéseket vívnak a színpadon, nem imitálnak, nem jeleznek, hanem bokszolnak.

A színlapon pedig egy - számunkra - szokatlan alkotó neve áll: „Boksztréner: V. Dvojcsenkov, a sport mestere."

magyar játékszín

PÁLYI ANDRÁS

Játszik-e a tér?

A debreceni Kis Színpad a Csokonai Színház eredetileg házi próbaterméül szolgáló helyiségében működik, s a terem két oldalán több „közönséges" ab-lak is nyílik az utcára, hisz amikor a színház épült, senki sem gondolt arra, hogy itt nyilvános színielőadásokra kerül sor. Az ablakok „eltüntetése" természetesen nem nehéz, legalábbis itt nem; a díszlettervező, azaz a termet berendező művész számára azonban figyelemre méltó lehetőségként merül fel egy másik lehetőség. Nem játszhatnak-e maguk az ablakok is?

Oldrich Danek *Negyven gazfickó meg egy ma született bárány* című darabjának előadásán, melyet két évvel ezelőtt mutatott be a Kis Színpad, a terem egyik ablaka lényeges dramaturgiai funkciót kapott. Giricz Mátyás rendezése, melyről a SZÍNHÁZ 1970/7. számában már írtam, mintegy a játék idézője-lébe tette a darabot, Danek sötét tónusú példabeszédét a hatalom és a hatalomátvétel mechanizmusáról: az előadás végén a katonai szeptim tagjai sorra le-tették jellegzetes kellékeiket, az egyik színész kinyitotta a kérdéses ablakot, a nézőt friss levegő csapta meg, s a színészek is fellélegeztek. A megelevenített heródesi gyermekgyilkosság nyomasztó álommá változott. S ez az áttételesség nemcsak az előadás gondolatiságát és politikai elkötelezettségét tette egyértelműve, hanem a színpadi játékot is új dimenziókkal gazdagította, igazabbá, mélyebb hatásúvá, megrendítő erejűvé tette. Az elmúlt évad elején aztán a debreceniek a budapesti Thália Stúdióban vendégszerepeltek ezzel az előadással. Csakhogy ebben a helyiségben *nincs ablak.* A kulisszaként beállított ablak pedig összehasonlíthatatlanul gyengébbé tette a játék e frappáns lezárását, holott minden a maga rendjén ment. Csupán az ablak bevonásának nagyszerű ötlete vált mesterkéltté, a beáramló friss levegő maradt el, vagyis éppen az az elem, mely nagymértékben segítette a produkció művészeit, *hogy* kiszabaduljanak a színpadi konvenciók visszahúzó hatása alól.

És sorolhatnánk még a példákat, akár *a Negyven gazfickóból,* akár más produkciókból. Hisz Debrecenben a Kis Színpadhoz vezető lépcsőház is „be volt rendezve", s természetes, hogy a Thália Stúdió lépcsőházának más méretei közt a Debrecenből hozott fotomontázs-fal is másképp hatott (hasonló volt a helyzet annak idején az ugyancsak debreceni *MacBird* vendégjátékával). De említhetünk ellenpéldát, ha nem is ilyen kézenfekvőt (jól tudjuk, a vendégjátékok *általában* hátrányos körülményeket jelentenek) : a miskolci Játékszín több helyütt szerepelt Krzysztof Choinski *Riadó* című darabjával, s míg Miskolcon a tribünszerűen emelkedő széksorok félkörben vették körül a játékteret, Békéscsabán csak úgy lehetett hasonló körülményeket teremteni, hogy a nézők *teljes körben* ültek, ami fölöttébb értékes tanulságokkal szolgált a rendező és a színészek számára: a játék más hangsúlyt kapott, a rendezés más aspektusai világosodtak meg. S nem utolsósorban felmerült egy újabb lehetőség a stúdiószínjátszás előtt: a „mini" amfiteátrum lehetősége.

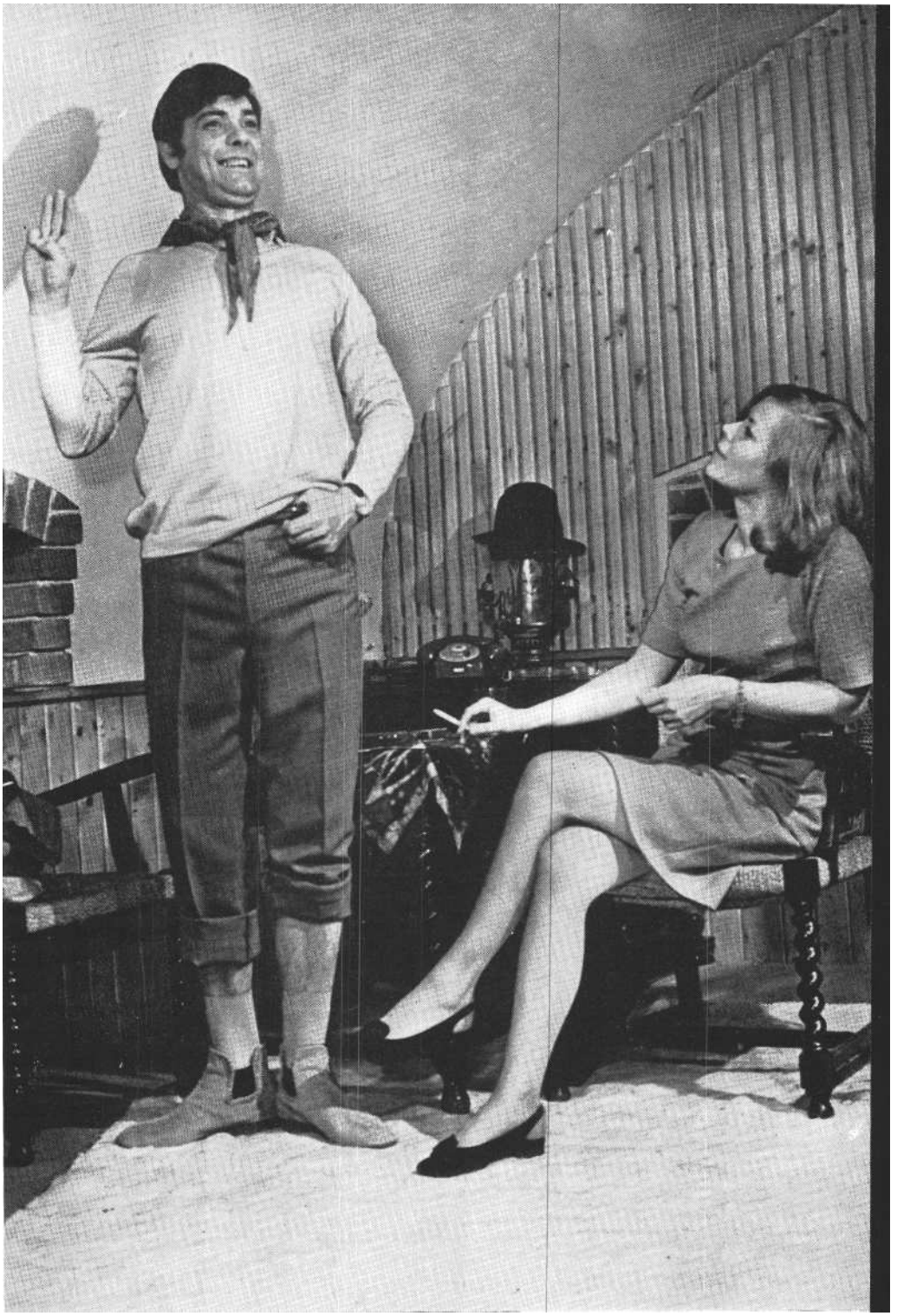
Hasonló megoldást keresett Léner Péter is, amikor Csurka István *Ki lesz a bálanya?* című darabját rendezte meg a Thália Stúdióban. Eredeti elképzelése az volt, ahogy erről a SZÍNHÁZ 1970/5. számában közzétett munkanaplója tanúskodik, hogy a stúdióhelyiség Czifra szobája, melyben a kártyaparti folyik, a nézők pedig a póker kibicei, a székek tehát szabadon mozgathatók, s a néző oda ül, ahonnan a legizgalmasabbnak

tartja a játékot. Ez a megoldás ilyen formában - tűzrendészeti okokból - nem valósulhatott meg, a székeket rögzíteni kellett. Elvileg azonban ugyanazt a kérdést veti fel, mint a fentebbi példák: hogy tudniillik a stúdióban fokozott és speciális szerep jut vagy juthatna a térnek. Az alábbiakban ebből a szem-pontból vesszük szemügyre a múlt évad néhány stúdióelőadását.

A stúdió mint műfaj

A stúdiószínház-mozgalom viszonylag új keletű hazai színházművészetünkben: a modern színjátszás igényeinek és sajátos lehetőségeinknek találkozásából szüle-tett. Az új színházban - a film és a tévéjáték korában - különösen felvetődik a színházi *intimitás* követelménye. Egyrészt, mert az intim kis színházakban sokkal bensőségesebb, sokkal inkább közösségi jellegű az élmény, a hangsúly tehát az eleven *együttlétre* kerül, ami a színház legfőbb létérve a gépi művészetek korában: másrészt a film és a tévé premier plan technikája mind a színész, mind a néző számára újra - és minden eddiginél nagyobb mértékben - felfedezte a gesztus művészetét, aminek finom árnyalatai, aprólékos kidolgozása valójában csak közvetlen közelről élvezhető. A két szempont természetesen összefügg: a színész arcrezdüléseinek, mozdulatainak közelisége önmagában is olyan intimitást kölcsönöz a játéknak, ami a „hagyományos" színház körülményei között elképzelhetetlen.

Azt hiszem, ez a legfőbb indítéka a világszerte jelentkező és jelentős hatású kis színházak és pinceszínházak mozgalmának. A mi színházi struktúránk előbb elég mereven ellenállt ennek a világ-színházi áramlatnak (Prágában vagy Lengyelországban már a hatvanas évek elején gomba módra szaporodtak az új színházak), míg működő „nagy" színházaink művészei fel nem fedezték a házi-színpadok vagy egyéb hasonló helyiségek kihasználásában rejlő lehetőséget, s így születtek meg a stúdiók. Néha könnyen és gyorsan, néha hosszas vajúdás árán. Hisz a stúdió elsősorban a megfelelő helyiség kérdése, s nem minden színház rendelkezett ilyennek Ugyanakkor, különösen vidéki színházainknál, egy másik szempont is sürgette e stúdiók létrejöttét: a színház színészeinek külön-leges lehetőséget kínált a korszerűbb, intellektuális típusú játékstílus „kipróbálására", színészi fejlődésükben való továbblépésre, a rendezőknek, tervezőknek



SZCIBOK-RYLSKI: ISMERETLEN ISMERŐS (KECSKEMÉTI STÚDIÓ
FORGÁCS TIBOR ÉS FALVAY KLÁRA (Tóth Sándor felv.)

pedig olyan darabok színrevitelére, melyek a nagy színházban talán nem váltottak volna ki kellő érdeklődést a közönség részéről. Azaz a színház ezúton kívánt megfelelni a szűkebb értelmiségi réteg igényeinek.

Természetesen ha az utóbbi szempont *formálissá* vált, s erre is volt példa az évad során, ha tehát a stúdió amolyan „kicsinyített" színház lett és nem *kis színház*, ha tehát a stúdió nem jelentette új műfaj, új színház keresését, a művészi eredmény meglehetősen kétes értékű lett. Hisz a stúdiómozgalom legjelentősebb alkotásai épp azzal tűntek ki s épp azért érdemelnek külön figyelmet, mert *új műfajként* fogták fel a stúdiószínházat.

A színházi díszlettervezés jelentős fejlődésen ment) keresztül a múlt századi festett díszletektől a játéktér korszerű berendezéséig: a díszlettervező művészete egyre inkább speciális „belső építészetté" válik. S ez korántsem azt jelen-ti - legalábbis a legsikerültebb stúdióelőadásokban nem -, hogy az enteriőr-díszlet dominálna, hanem azt, hogy a hangsúly nem annyira a színpadi látványra (a stúdióban, nemegyszer el is tűnik a színpad), mint a terem játéktérré való átrendezésére kerül, s megnövekszik a konkrét adottságok (lásd ablak) kihasz-

nálásának jelentősége. Nem véletlen, hogy a debrenceni Kis Színpad produkciói közül választottuk a kiindulási példát: Gyarmathy Ágnes játéktérmegoldásai, a bejárat, a lépcsőház, a terem adottságait kihasználó tervezői ötletek, melyek fokozottan érvényre juttatják a rendezői elképzelést, a játékosság meghatványozódását az intim színház közegében, különösen mutatják, milyen nagy lehetőséget kínál a korszerű díszletművészet úttörőinek a stúdió, mely már pusztán azzal a ténnyel, hogy itt valóban *az egész szín-ház* játéktérré komponálásáról van szó, egy más, a „hagyományostól" lényegesen eltérő színházművészetet, új „mű-fajt" jelez. S ha a rendezők valóban él-nek is a sajátos, tér kínálta lehetőségek-kel, akkor könnyen előfordulhat, hogy a stúdiók friss és korszerű áramlata jelentősen befolyásolja a magyar színház-művészet fejlődését, a megújulás forrása lehet.

Irodalmi szalon

A miskolci Játékszín '71 három egyfelvonásosából, melyeket egy este mutatott be a színház, a középső *a Rend a lelke mindennek* címet viseli. Aldo Nicolaj, az egyfelvonásos szerzője a társa-dalmi szatírát a katonatisztférj lelketlenségének paródiájába „csomagolja", s a röpke vígjáték tetőpontján a „rendszerető" férfi legnagyobb rémülete abból fakad, hogy felesége, akinek az orvos szerint már meg kellett volna halnia, egyszerre jobban lesz, fölkel. Amikor aztán mégis holtan hanyatlik az ágyba, a férjet játszó Fehér Tibor megelégedetten igazítja el a halottas ágyat, s miután mindent elvégzett, mindkét oldalon végighúzza a kezét, a paplant nagy rend-szeretettel a holttesthez simítva.

Sallós Gábor e finom rendezői ötlete, mellyel valamiféle plusz töltést kap az egész villámtréfa, elmélyül és hatásában megnövekszik, a félkörben ülő nézőktől alig egy-két méterre valóban a film premier plan technikáját juttatja eszünkbe: csak itt a stúdióban lehetséges ez a metsző élesség, a színészi gesztus ilyen drámai erővel való felruházása. S hasonlóképp a másik két egyfelvonásos előadásban is az teremt igazi színházi levegőt, hogy a színészek - elsősorban Upor Péter és Vajda László - színészi eszköz-táruk finomságait, olyan gesztusokat, árnyalatokat, rebbenéseket hoznak fel magukból, amit a nagy színházban egyszerűen nem alkalmazhattak. Nemcsak az előadott darabok konvencionálisabb stílusa, de a leküzdhetetlen néző-színész távolság miatt sem.

E tekintetben persze az évad csak-nem minden stúdióelőadása közös nevezőre hozható: hosszan elemezhetnénk Piróth Gyula Hérosztratosz-alakításának drámai felépítését a kecskeméti stúdió első bemutatóján, Boldizsár Miklós darabjának címszerepében: hisz van valami Piróth játékában, ami már nem játék, ami több és elemibb, mint a figura egyéni és társadalmi ellentmondásainak megmutatása, van valami - ritka belső tűz -, ami a színész és a szerep megütközéséből fakad, a színész alázatából, odaadásából, megsemmisüléséből. De ugyancsak elismeréssel említhetnénk az *Ismerős ismeretlen* című másik kecskeméti stúdiódarabban Falvay Klára és Forgács Tibor alakváltásait, s folytat-hatnánk a sort több pesti és egy újabb miskolci bemutatón át egészen az évad utolsó stúdióelőadásáig, a debreceni *Marat/Sade-ig,* amelyben Olsavszky Éva ki-emelkedően nagyszerű gesztusművészete mellett úgyszólván minden egyes szereplő külön kis elemzést érdemelne, s nem utolsósorban Giricz Mátyás koncentrált és biztos színészvezetése. A színészi játék részletes boncolgatása azonban túlságosan eltérítene eredeti kérdés-felvetésünktől. Ezért összegezve a fentieket, csak azt állapítjuk meg, hogy az évad stúdióbemutatói általában arra törekedtek, hogy a színész és a néző intim közelségét megteremtsék, ezzel is segítve a színészeket (főként a vidéki színházak esetében) korszerű eszközeik megtalálásában.

Volt azonban egy kivétel is: a Madáeh Stúdió Beckett-előadása, melyben láthatóan *zavarta a* rendező Vámos Lászlót és a Winnie-t alakító Tolnay Klárit a stúdiószínház intimitása. Beckett *Ó, azok a szép napok!* című színműve éppúgy nagy színpadra íródott, mint Peter Weiss *Marat/Sade-ja;* csakhogy *a* debreceni előadás ihletője egy sajátos rendezői elképzelés volt, melyre alább még kitérünk, Beckett viszont műsorpolitikai megfontolásból került a stúdió színpadára. A színház ugyanis csak bizonyos értelmiségi „elitnek" szánta ezt a bemutatóját. Ebből következett, hogy a rendező *szembeszállt* a stúdiószínház különleges adottságaival, s mintegy arra törekedett, hogy e körülmények közt is *a nagy színház illúzióját* keltse. A néző és a színész közelségét például úgy ellensúlyozta, hogy a színpadot tüllfüggöny választotta el a közönségtől. A vállalkozás művészi ellentmondásait azonban ez nem oldotta fel, inkább mélyítette: a stúdióban így sem született meg a nagy színház illúziója, hanem egy furcsa akváriumszínház keletkezett. Úgy tűnt, mintha üvegbura alatt mutogatnák né-hány beavatottnak a Beckett-darabot, mint valami veszedelmes szörnyet, melyet ráadásul Tolnay Klári - elismerésre

ALDO NICOLAJ: ÉLJEN AZ IFJÚ PÁR! (MISKOLCI STÚDIÓSZÍNPAD)
MÁTHÉ ETA ÉS VAJDA LÁSZLÓ (Klein József felv.)

GOSZTONYI JÁNOS: A NÉMA ÉNEKESNŐ (THÁLIA STÚDIÓ) DRAHOTA ANDREA (KOVÁCSNÉ) (Iklády László felv.)

méltó energiával és igyekezettel - megpróbált „emberszabásúvá" tenni. Beckett azonban túl erős drámairói egyéniség ahhoz, hogy ily könnyen deformálni lehessen, s azt hiszem, az Ó, *azok a szép napok!* sokkal emberibben hatott volna eredeti kegyetlenségében, mint e kegyetlenség erőltetett áthumanizálásában.

De a színészi játék elemzésénél ezúttal is fontosabbnak érzem az előadás elvi tanulságát: hogy tudniillik a stúdió-színház sajátos lehetőségeinek kihasználatlanul hagyása vagy megtagadása, óhatatlanul kérdésessé teszi e színház művészi hitelét. Holott a jelenség, melyre a Beckett-előadás frappáns példaként szolgálhat, közel sem elszigetelt eset a stúdiószínházi mozgalomban: nemegyszer csak azért kerülnek színre a stúdióban bizonyos darabok, mert a színház ugyan be akarja mutatni, de nem szánja őket a nagyközönségnek. Annak idején ilyen igénnyel jött létre a Thália Stúdió is, amely úgyszólván csak az elmúlt évadban alakította ki sajátosabb profilját, s ilyen volt Kecskeméten a Boldizsár Miklós- és Max Frisch-egyfelvonásosok bemutatója is, melyet Udvaros Béla rendező nem is stúdió-, hanem klubszínháznak keresztelt el, hisz a városi művelődési központ kultúrtermében zajlott le.

A többi bemutató esetében már nagyobb szerepet kapott az adott *kisszín-házi atmoszféra,* s ez önmagában is igen figyelemre méltó. A kiválasztott darab és a tér azonban rendszerint megmaradt hűvös egymásra-rendelésben: Scibor-Rylski *Ismeretlen ismerősét* például a kecskeméti Zrínyi Ilona gimnázium pinceszínpadán rendezte meg Turián György, szép, csiszolt előadásban, melyhez jó atmoszférát teremtettek a pince téglás boltívei, s még a befalazott ablak-mélyedések is kaptak némi „szerepet"; de a tér mégis csupán a *hangulatot* adta a játékhoz, „beleszólása", lényeges dramaturgiai funkciója nem volt. Hasonló törekvéssel találkoztunk a Thália Stúdió előadásain, bár Fekete Sándor *Őserdei szümpozionja* és Gosztonyi János két egyfelvonásosa kifejezetten e stúdió számára született, a rendező (mindkét esetben Gosztonyi János) nemigen engedte játszani a teret. Az *Őserdei szümpozion* egy irodalmi szalon levegőjét teremtette meg, ahol maszkos játékba bújtatva rejtjelzett célzások, irodalmi pletykák, politikai allúziók adtak különleges ízt a komédiának. S az évad stúdióelőadásainak többségét is talán ezzel a meghatározással közelíthetnénk meg a legjobban: felfedezték azt a *bensőségességet,* ami a nagy színházból és a gépi művészetből egyaránt eltűnt, s ami a hajdani szalonok sajátja lehetett.

Játék a játékban

Az Őserdei szümpozionnak azonban van egy pillanata, amelyben az előadás kizökkent, pontosabban túllépett az irodalmi szalon szintjén. Az a pillanat, ami-kor hatalmas ládában „friss emberhús-szállítmány" érkezik, s a teremben körben kigyúl a neonfény, a kannibálok pedig minket, nézőket vesznek szemügyre. Ekkor úgy érezzük, mintha Rajkay György négy oldalról körbefogó kék függönye valóban egy hatalmas láda négy fala lenne. Zavartan és tájékozatlanul pillantunk egymásra: nem attól való félelmünkben, hogy a színészek ténylegesen felfalnak, hanem attól a szorongástól, hogy nem tudjuk, milyen szerep jut nekünk e szabálytalan lakomában, melynek ráadásul még az elején vagyunk, s így „játékszabályait" is alig

ismerjük. Ezek a szabályok azonban rövidesen igen nyilvánvalóvá válnak, s a rejtélyességgel együtt eltűnik a megcsillantott *drámai* viszonylat mélyebb kiaknázásának lehetősége is, bár Gosztonyi az előadás folyamán többször próbál visszatérni ehhez: a tér azonban többé nem hajlik a játékban való aktív részvételre.

Vagyis hogy a stúdióban játsszon a tér, legfőbb feltétele, hogy az előadásban állandó, alapvető dramaturgiai funkciója legyen a stúdiótérnek. A Madách Stúdió Beckett-előadásának ellen-példájaként említettük már *a Marat/Sade* debreceni stúdióváltozatát. Azért is kínálkozik ide ez a produkció, mert Giricz Mátyás rendezői elképzelése egyúttal az általunk felvetett kérdés lényegére is rávilágít.

Az eredeti Weiss-darabban a charentoni elmegyógyintézet működvelő színjátszói a színpadon ülő statisztaközönségnek adták elő Jean Paul Marat üldöztetését és meggyilkolását; Giricz a két közönséget összevonja, s a néző, aki a debreceni Kis Színpad előadására jegyet váltott, egyenesen a charentoni elmegyógyintézetbe érkezik. Ezt tanúsítja nemcsak a kis lépcsőház fölé tákolt alkalmi kapu felirata, nemcsak az öltözők felé vezető ajtó szellemes bevonása a játékba (az előadás előtt ugyanis fehér rács zárja el az ajtót, s a „bolondok" már ekkor ott tolongnak a rácsnál), nemcsak a bejáratnál álló hegedűs, aki majd a produkció zenekíséretét adja s nemcsak a kórházi fehérbe öltöztetett játéktér, melynek ezúttal a közepére került az ugyancsak fehér színpad, a legszükségesebb fehér díszletelemekkel, egyszóval nemcsak a tér átgondolt adaptálása a játékhoz, ami Gyarmathy Ágnes terveit dicséri, hanem az említett rendezői felfogás is, mely azonosítja a két nézőteret, s ezáltal szerepet, dramaturgiai funkciót ad a nézőnek. Amíg az előadás tart, többé nem vonhatjuk ki magunkat a tér hatása alól, egyetlen percre sem feledkezhetünk meg arról a közegről, melyben az előadás folyik: a „bolondok" előadása, akik a charentoni nézőknek eljátsszák Marat halálát, de minthogy a charentoni nézők mi vagyunk: a saját előadásunk is, melyen a charentoni nézőtér szerepét alakítjuk, ha passzívan is, s ez fokozott mértékben *érdekeltté* tesz bennünket a játékban és a benne rejlő gondolat felismerésében. Hisz amíg a színpadon ülő statisztanézők előtt nevezték nevükön a „bolondok" a forradalom árulóit és a forradalmat, addig a mai nézőtér hűvös kívülállóként legfeljebb levonta a régi tanulságot, hogy a bolondok mindig megmondják az igazat. Abban a pillanatban viszont,

PETER WEISS: MARAT/SADE (DEBRECENI KIS SZÍNPAD)
ÁRVA LÁSZLÓ, KUN VILMOS, SÁROSDY REZSŐ,
OLSAVSZKY ÉVA, DÉRY IVETT ÉS KÓTI ÁRPÁD (Kalmár Tibor felv.)

GOSZTONYI JÁNOS: A NAGY LEHETETLEN
(THÁLIA STÚDIÓ)
INKE LÁSZLÓ (GAMBERGER APOLLÓ) ÉS DRAHOTA ANDREA (OTTILLA)
(Ikládv László felv.)

hogy az előadás *nekünk* van címezve, már nem csupán a francia forradalomról van szó, hanem rólunk is, s a néző-színész kapcsolat olyan impulzusokkal töltődik fel, amiről Peter Weiss totális színháza nem is álmodhatott.

Giricz Mátyásnál így a stúdiószínház már jelentősen több, mint a nagy színház kicsinyített mása. Megfigyelhettük ezt a debreceni Kis Színpad korábbi előadásaiban is, melyekben hasonló dramaturgiai alapelv volt a *játék a játékban.* De az előző előadásokhoz képest ez a játék fokozottabban drámai: a debreceni stúdióban egyre sűrűbb a levegő, s a legtelítettebb pillanatokban a néző, aki - szemben az *Őserdei szümpozion* nézőjével - egy percre sem feledkezhet meg a lezárt térről, a „ládáról", már-már úgy érzi, a többszörösére szökő légnyomás szétfeszíti a falakat. Vagyis a debreceni *Marat/*Sadenak rendkívüli drámai ereje van, s ezért még e produkció leglényegesebb aspektusára külön ki kell térnünk.

A *forradalom apoteózisa*

Azt hiszem, Eugenio Barba elmélkedett először - valamikor a hatvanas évek elején - a gúny és az apoteózis dialektikájáról. Arról, hogy a katartikus színházi élmény mindig valamilyen tabu megszegése által jött létre, s arról, hogy az emberi értékek mai devalválódása, elszürkülése idején a színház valóban fennköltt és nemes dolgokról csak az értékek látszólagos trónfosztásán át vallhat.

Giricz Marat-értelmezése is mintha hasonló kiindulópontról eredne. Weiss meglehetősen kétfelé osztotta az igazságot Marat és de Sade márki között: mindkettőjüknek megvan a maga igaza. Weiss a reménytelen forradalmár szkepticizmusával ábrázolja a francia forradalmat, melynek „dicsőségére" a nagy „forradalmár", Napóleon megkoronáztatta magát. A Giricz-féle felfogásban a forradalom igazsága *egyértelmű* lesz, a jakobinus Marat nem „baloldali" el-hajló, hanem a forradalom lázas prófétája, s de Sade márkit nem a történelmi összefüggések és szükségszerűség felismerése, hanem alantas ösztönei és gyávasága teszi a forradalom árulójává. Az interruptusban a „bolondok" mégis gúnyt űznek a forradalomból, *történelmi* gúnyt: bemutatják, mi lett a forradalom sorsa az után, hogy Marat meg-halt érte. Ez a gúny azonban a forradalom apoteózisát készíti elő: a „bolondok" ütemes „Marat"-menetelése belülről jövő, letiporhatatlan és mindent elsöprő *hitvallás.*

Ezzel a rövid kitérővel csak látszólag kanyarodtunk el eredeti témánktól. Az előadás befejezésének *hogyanja* ugyanis a szó legszorosabb értelmében véve a tér játékán múlik. A charentoni elmegyógyintézet ápoltjai ebben a drámai pillanatban magas érzelmi hőfokon, mond-hatnánk „szuggesztíven" kovácsolódnak közösséggé, s ennek a karnyújtásnyi közelségben kirobbanó színpadi egységesülésnek mélyen ható, *egységesítő* kisugárzása van a nézőtérre. Az előadás gondolatiságát ez teszi emocionálisan is a néző elemi élményévé. Az előadás így válik a *politikai színház* igen jelentős és kiemelkedő alkotásává, ami egyúttal azt is jelzi, hogy a stúdiószínház lehetőségeinek végletes, a szó legjobb értelmében vett *szélsőséges* kihasználása, vagyis a művészi következetesség a leglényegesebb pontokon segíti az előadás gondolati-politikai kidolgozását. A Giricz-féle stúdió bizonyos értelemben egyedülálló jelenség színházi életünkben: nem irodalmi szalon és nem is második kamaraszín-ház, hanem olyan „műhely", melyben a néző-színész kapcsolat új lehetőségeit keresik. Hisz Giricz Mátyásnak épp ezáltal, a stúdió sajátos adottságaival van mondanivalója: egy intenzív *közösségi élményt* nyújtó színház megvalósításával.

Bevezetőül felvetettük, hogy a stúdiószínházi mozgalom jelentős hatást gyakorolhat színjátszásunkra, a megújulás forrása lehet. A Giricz-féle debreceni Kis Színpad harmadik bemutatója után e tekintetben méltán fűzzük a legtöbb reményt ehhez a szinházhoz.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL:

Komlós János:
A kabaréról - nagyon komolyan

Munkásszínház vagy szórakoztató népszínház?
Beszélgetés Fodor Imrével és Berényi Gáborral

Műhelymunka és műhelyszellem
Beszélgetés Komor Istvánnal és Zsámbéki Gáborral

Benkő Tibor:
Fesztivál vagy színházi napok?

Major Tamás: A Nap Színháza

Nagy Péter:
Az abszurd abszurduma

Köröspataki Kiss Sándor:
Lear király lesz-e a színház?

Évadvégi **leltár**

1

WALKÓ GYÖRGY

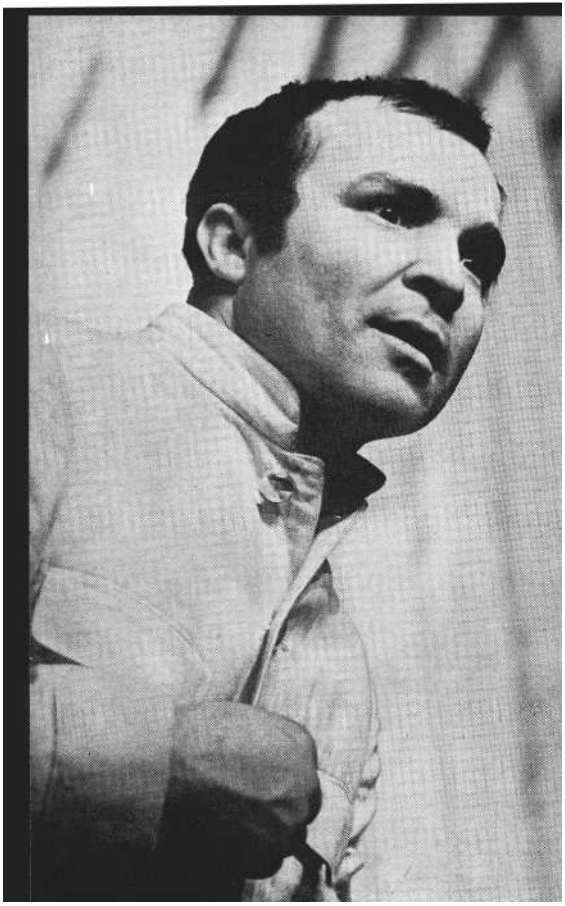
Haynautól Mengeléig - avagy mit felejtettünk el?

Kérdés a Woyzeck ürügyén

Sok mindent megtanult a magyar szín-pad, öröm látni. Nekirugaszkodik az új-nak, neki a nehéznek. Sőt, olykor az egyszerűnek is, amit Brecht ismeretes szava szerint „nehéz megesinálni". Lát-ni Shakespeare-t mai szemmel. És látni Büchnert is újra.

Büchnerrel kísérletezett ezúttal és az egyszerűségre esküdött a budapesti Irodalmi Színpad. Minden modernek egyik ősképét választotta termékeny kísérlet tárgyául, a forradalmi tettvágy és kényszerű tétlenség közepette meghasonlott ifjú géniuszt, az ember és a társadalom ellentmondásain gyötrődő író-tudóst. Nem választott könnyű feladatot. Két művével is próbát tett mindjárt Georg Büchnernek: *a Leonce és Lénával,* ezzel a kérlelhetetlenül visszájára fordított romantikus vígjátékkal, világfájdalmat travesztáló keserű komédiával (amely Beckett Godot-jának is egyik őse mellékesen) és a Woyzeck-töredékkel, a társadalmi igazságtalanság ismeretesen égbekiáltó és lázító-lehangolóan szívfacsaró képsorával, a „szociális dráma" műfajteremtő elődjével. Csupa előítéleteket szaggató, kíméletlen blaszfémia mind a kettő, szentségtörés, amely persze a hagyománytörést is magában foglalja. Nemhiába kísérleteznek velük ma is, ismerve örök időszerűségüket, szerte a világban (alig egy-két éve például Ingmar Bergman is *a* Woyzeckkel Stockholmban vagy a Brecht-színház legutóbb Berlinben).

Aki sikere felől akarna csupán megítélni egy kísérletet, aligha járna helyes úton. Utat törő kockázatvállalása, további kísérleteket megalapozó haszna, műhelyproblémákat tisztázó eredménye felől kell megítélni elsősorban. (önmagát kínálja szinte mindkét Büchner-darab színpadi experimentumnak: a feladatjelölő és felfedeztető kísérlet örömét kínálja. A mesés királyfi, Leonce, úgy menekül az uralkodó-szerep diktálta



BÜCHNER: WOYZECK (IRODALMI SZÍNPAD, MADARAS JÓZSEF A CÍMSZEREPBEN (Iklády László felv.)

kényszerházasság bilincsei elől, mint a vasból kovácsolt valódiak elől Büchner maga külföldre, mikor forradalmi szervezkedését leplezték le. De a csavargóvá lett királyfi hiába hánykódik életunt kiábrándultság és életkedvre derítő szerelmi romantika közt (joggal formálja tehát őt csaknem minden újabb rendezés az apái megutált társadalmából kivonuló, mai nyugati fiatalok képére), és hiába verődik össze, mintegy önnön inga-tag helyzetét jelző szembesítésül ellen-képével, az igazi, vérbeli csavargóval, semmi sem menti meg végül a visszatéréstől a királyi udvarba, a nem kívánt hatalom gyakorlásába, amelyet még köz-hasznú szándékkal sem gyakorolhat: sem a puszta oppozíció, sem a festett egekbe néző romantika nem teszi rá alkalmassá - legfeljebb csak a szerelemre, a nem túlzottan biztató vígjátéki happy endre.

Nemcsak időszerűsíthető szerző Büchner tehát, hanem időszerű is. Ebből indul ki a kísérlet, és a heterogén együttes heterogén játékstílusa nem is bizonyul ezúttal zavaró körülménynek. (Madaras József egyszerű-szép realizmusa és Ferencz László pantomimon művelt manierizmusa benne a két kiemelkedő ellenpólus.) Ellenkezőleg: inkább a kísérletezés szellemi örömében részelteti a nézőt a különböző stíluslehetőségek felvillantásával. Alul csak Leonce marad, a főhős: ő nem vállalja a kísérletezést. Nem tud vagy nem akar különbséget tenni életunt oppozíció és szívbéli romantika közt, következésképp motiválni sem tudja, tehát életre kelteni sem a gondolatmenetet, a fentebb nagyjából vázoltat. A néző maga kénytelen rekonstruálni a szövegből, a partnerek játékából. A sok szép meglepetés közt te-hát éppen a centrum maradt légüres. S a légüres tér álmélkodó kérdést kényszerít majd ki.

Mert a *Woyzeckben* is hasonló űr támadt, ebben a töredékekből, szövegtörmelékekből találóan összerótt, s levélrészletekkel, dokumentumokkal kerekre egészített, egyébként igen figyelemre méltó produkcióban. Nem a címszereplő körül keletkezik ezúttal az űr; ő (Madaras József ismét) a színi művészetek legjavával örvendezteti meg a nézőt. Woyzeck féleszűvé hajszolt, ember-alatti szintre tiport alakja azonban *egyik* tar-tóoszlopa csak a műnek, mely nyomban egyensúlyát veszti, ha nem kapnak kellőképpen éles körvonalat benne Woyzeck ördögi ábrázatú tiprói: a Kapitány és a Doktor. Egyedül marad így a szív-facsaró elem a legfőbb, az égbekiáltó nélkül. Vagy mondhatnánk így is, ha hitt volna Büchner valaha Arisztotelész tragikum-elméletének: *a részvét* marad meg csak *a félelem* nélkül. Kulcsfigurák a Kapitány és a Doktor: az ő félelmes-groteszk, borzongató-komikus alakjukkal áll vagy bukik a mű, s benne a ,.szociális dráma" is, meg Büchner különös-eredeti művészete, művészi modernsége is. „Akar egy pár golyót a kobakjába?" - így beszél Woyzeckkel, ha elfogja éppen a jóindulat, a Kapitány, az cseppet sem nevetnivalóan nevetséges prototípusa a fennhéjázóan peckes, szűkagyú militarizmusnak. „Isten ments, ki mérgelődnék egy ember miatt?" - így meg a Doktor beszél Woyzeckről, a katonaorvos, az ostoba-nagyképű áltudományosság megtestesítője, aki embert nem ismer, csak kísérleti nyulat ... És: „Én aztán férfi vagyok, férfi, mondom!" - döngeti mellét a tamburmajor, a fehérkesztyűs, toll-forgós díszkatona; ő nem tartozik a ki-váltságosak közé, pöffeszkedő, erőszakos kiváltságossága annál groteszkebb azonban a megtiprottak közt. Szavait is érdemes volna idézni, mondjuk, a dulakodó kocsmai jelenetből: mondhatná őket bármely SS-legény is egy modern tárgyú darabban. S a Kapitányhoz hasonló tiszti hiénáknak hány példáját sorolhatnánk történelemből, irodalomból és a nem is olyan régmúlt tapasztalatából?

Meg akadt a tudományoskodó-kísérlete-ző, embert nem ismerő orvosra is példa (Mengele, az egyik közülük vidáman él ma is, úgy hírlik, Dél-Amerikában). Büchner modern szerző. Alakjai élnek. Dél-Amerikában is, meg a tegnapok élénk emlékezetében is.

Csak ez alkalommal a színpadon nem. Afféle ártalmatlan, táncos léptű, nyalka tűzoltó csak a tamburmajor a Nagymező utcai deszkákon, nem árad belőle a paszománt os parádé-uniformis (vagy a szétvetett lábak, szorosra fűzött antant-szíjak) visszataszító, agresszív csábereje, még a díszlépés szívdöglesztően szögletes feszítését sem ismeri. Pattogó mars-ritmust nem diktál mestersége szerint, inkább esak valami keringőfélét. A Doktor pedig, a kulcsfigurák egyike, veszélytelenebb, karikatúraszerűbb, mint ahogy megkívánnánk - s elsősorban nem is a puszta alakítás hibájából. Megnőhetne még szerep-funkciója a tambur-majornak is, a Doktornak is, ha átsugározna rájuk valami a Kapitány lélekölő, iszonyatos, bornírt militarizmusából. Hogyan sugározzék azonban, mikor a Kapitány maga is kedélyes, bohókás operett-figurává szelídült, szánalomra, sőt majdhogynem szeretetre méltóvá? . . . Itt van a légüres tér, a megrökönyödött kérdés-re ingerlő.

Mit felejtettünk el, mi mindnyájan, nézők és aktorok egyaránt? Elfelejtet-

BÜCHNER: WOYZECK (IRODALMI SZÍNPAD)
BOZÓKY ISTVÁN (DOKTOR)
ÉS MADARAS JÓZSEF (WOYZECK)
(Iklády László felv.)

BÜCHNER:: LEONCE ÉS LÉNA (IRODALMI SZÍNPAD) DALLOS SZILVIA (NEVELŐNŐ) ÉS TELESSY GYÖRGYI (LÉNA) (Iklády László felv.)

tünk egy egész történelmet - Haynautól a Prónay-különítményig és a hitlerista csizmákig? Elfelejtettük Woyzeck esetét magát is, noha a színpadra idéztük? (Mert élő személy volt Woyzeck, kivégzése után is évtizedekig foglalkoztatta ügye a közvéleményt.) Mengelét is elfelejtettük? A csaknem I60 éve született Büchner, mondottuk már, modern szerző. Előre jelezte a Woyzeckben Dachaut is, Auschwitzot is. S mi csak szánakozó-megrázó érzelmek melodramatikus skáláját olvassuk ki belőle? Sosem-volt „boldog békeidők" feledtető illúzióiban élünk még? Ha hinni lehet a színpadnak, mindent elfelejtettünk.

Az eszméltető, groteszk borzadálynak valóban alig van nyoma ízlésrendszerünkben. Hiányzik tulajdonképpen egy esztétikai kategória belőle, melyet nem pótolhat sem ellágyuló érzelem, sem bohózati derű. S ha meg is akarná teremteni olykor a színház, visszahúzza valami tehetetlenségi nyomaték. Léner Péter például, a Büchner-darabok rendezője, nem tartozik a feledékenyek közé. Bizonyságot is tett rá egyik telitalálatával: az afféle leventeoktatónak (a szöveg szerint is teljes joggal) megmintázott iskolamester-figurával a *Leonce és Léná*ban. A Kapitány azonban nehezebb fel-adat volt ennél, színészt is kellett volna rá találnia, alkalmasat. Így aztán kísérlet maradt csak a kettős produkció, sok szempontból biztató, ígéretes kísérlet, mely egyben egy tátongó hiányra is rávilágított, nem is csak a színházéra, általánosabbra: a megbocsáthatatlan feledékenységre. Feledékenyen pedig nehezen lehet azzá a színpad, ami a klasszikusok szerint is hivatása: ítélőszékké.

2

BÁTKI B. MIHÁLY

Irány Budapest

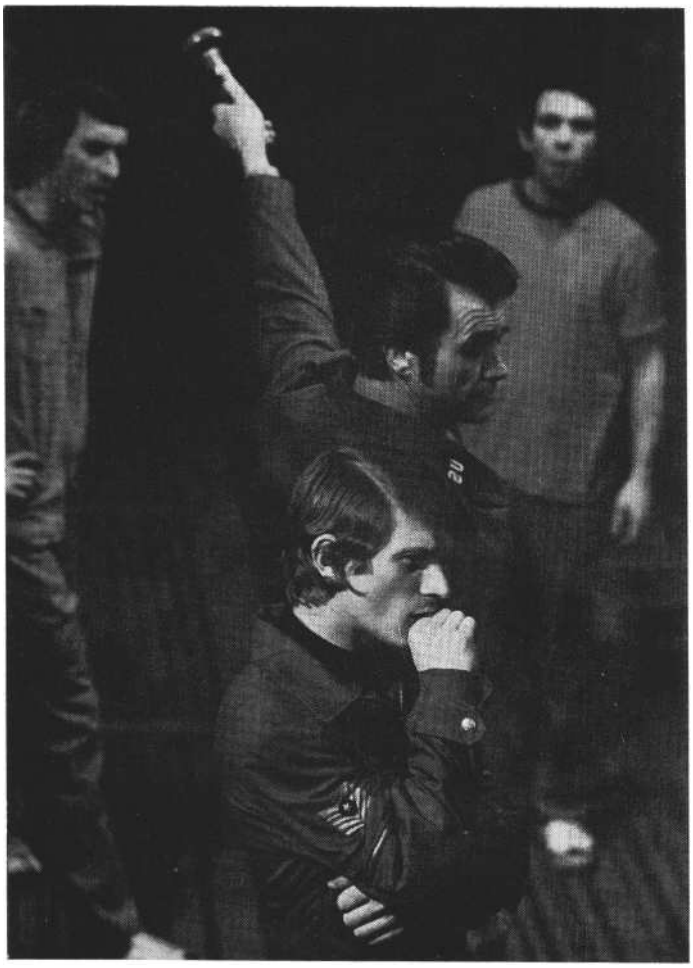
Tulajdonképpen ez a magyar címe Joseph Heller *Irány New Haven* (angolul *We Bombed in New Haven)* című drámájának, amelynek ősbemutatója I967-ben New Havenben volt. Hiszen nem-csak a darabbeli idő „mindig jelenidő, pontosan az a nap és az az óra, amikor a darabot előadják", de a hely is ,,.az a színház, város, állam, ahol a darab színre kerül." És a szerzői utasítás: „a különböző időpontokban és különböző városokban történő előadás, továbbá a szerepeket alakító színészek cserélődése mind a helynevekben, mind a párbeszédekben számos változtatást tesz majd szükségessé ..." Heller persze nem gondolt arra, hogy darabját Kelet-Európában is játszani fogják, nem gondolt arra, hogy nálunk nincs olyan helyiség (megint csak a darabból idézek) „amilyenben az eligazítást szokás tartani az Amerikai Légierőknél..." Regensburgban, a Német Szövetségi Köztársaságban persze van, ott valóban *Irány Regensburgra* változtatták a címet - és ott, mint a *Süddeutsche Zeitung* arról beszámolt, a premiert a nézőtéren ülő katonatisztek (német katonatisztek) füttykoncertje fogadta. Szóvivőjük, *Nolzen* alezredes szerint Heller célja a katonaság lejáratása volt.

Nolzen alezredes persze nem értette a darabot - ha értette volna, bizonyara nem fütyül, hanem ennél sokkal drasztikusabb eszközökhöz nyúl. A darabban ugyanis ennél sokkal több van: ezért fogadtuk örömmel Budapesten is, annak ellenére, hogy a címből kimaradt ugyan fővárosunk neve, és a közönség - részben emiatt, nagyobb részben ennél mélyebb és később említendő okok miatt - az aktuális fenyegetést és veszélyt egyáltalán nem élte át. Úgy nézte az előadást, mint aki színházban ül - az író és a színház minden más irányú törekvése el-lenére.

*

Sohasem találtam könnyűnek a drámai cselekmény leírását, és végül valóban mindig kiderült, hogy az maradt ki, ami a legfontosabb. *Az Irány New Haven* esetében ez annál is valószínűbb, mert nem is tudjuk pontosan, hogy mit látunk: egy színházi díszletet, amely támaszpontot ábrázol, vagy egy támasz-pontot, amely ezúttal színházként szolgál; színészeket, akik katonásdit játszanak, vagy katonákat, akik unalmukban színészkednek? Hol az egyik valószínűbb, hol a másik, de biztosat sohasem tudunk. Ismeretes, hogy a televíziónézők gyakran - akarva-akaratlan - nem tesznek különbséget a televízióhíradóban látott, igazi harctéren, igazi ellenség el-len harcoló katonák és az ezt követő háborús film papírmasé hadseregei között. Ennek a darabnak nemcsak a nézői esnek bele ebbe a csapdába: maguk a szereplők sem tudják pontosan, hogy színészek-e vagy katonák.

Nos, ezek a színész-katonák rendező-parancsnokuk utasítása szerint bevetésre készülődnek Konstantinápoly ellen. Igaz, hogy Konstantinápoly nincs, csak Isztambul van, de a tréfa annál jobbnak igérkezik. Hiszen egy olyan várost le-rombolni, ami nincs, igazán bocsánatos bűn; egy olyan városból, ami nincs, nem is valószínű, hogy visszalőnek. Vidámak a katonák, és vidám a néző is: nem tart semmitől. Még akkor sem, amikor a vöröskeresztes nővér megjósolja az egyik katona, Sinclair halálát, hiszen Sinclair viselkedéséből nyilvánvalóan kitűnik: csak mint színész háborog a rövid szerep miatt. Nem aggódik. Henderson őrmester sem. De amikor Sinclair valóban meghal, és Henderson nem találja *az őt alakító színészt sem,* már nem olyan biztos a dolgában. Lehet, hogy ez mégsem csak játék, és itt valóban meg is lehet halni? Mindenesetre a legközelebbi be-vetés előtt, amikor az ő halála következne (most már egyre valószínűbb, hogy nemcsak a színpadon, hanem az életben is) megszökik. Es nem hajlandó felvenni a katonaruhát akkor sem, ami-kor elfogják és az őrnagy elé állítják. Ekkor - a darab talán legtragikusabban abszurd jelenetében - egy vadászból tá-



JOSEPH HELLER: IRÁNY NEW HAVEN (THÁLIA SZINHÁZ) HARSÁNYI GÁBOR (HENDERSON) ÉS BITSKEY TIBOR (STARKEY) Iklády László felv.

JOSEPH HELLER: IRÁNY NEW HAVEN (THÁLIA SZÍNHÁT.) ESZTERGÁLYOS CECÍLIA (RUTH) Iklády László felv.

bori csendőrré avanzsált úriember ráfogja vadászpuskáját, és agyonlövi.

A drámának itt vége van. A darabnak még nem: az, ha némileg szentimentálisabban is, de folytatódik. Henderson helyét be kell tölteni, s az egyik darabbeli tiszt, akinek a legénység kiválogatása jutott feladatul, hirtelen saját fiával találja szemben magát. Arra is rákerült a sor. Hazaküldi, de hiába: a második és harmadik jelölt is a saját fia; ugyanaz a fiú, aki az előbb, vagyis nincs menekvés. Aki más fiait a halálba küldi, az saját fiával is megteszi ugyan-ezt, ha másért nem, hát kényszerből, mondja az író, s ez igaz is meg melodrámai is. A darab ettől világosabb, közérthetőbb és gyengébb lett. Feltehetőleg ez a befejezés - és néhány lazább jelenet - íratta a New York Times kritikusával, hogy *az Irány New Haven* „olyan rossz darab, amire minden jó drámaíró büszke lehetne".

Félig-meddig talán már az is kiderült, hogy miért lehetne büszke erre minden jó drámaíró - de csak félig-meddig. Mert nem volt még szó az előadásról, aminek kiválósága részben az írót - az elsődrámás írót! - dicséri. És amire úgy alkalmazhatnám *Clive Barnes* előbb idézett mondását, hogy *olyan jó előadás, amire minden magyar színház büszke lehetne.*

Rajkay György színpada egyszerre tágas - olyan mint glóbuszunk egy más földrészről nézve; és szűk - olyan mint ugyanez a glóbusz egy légitámaszpontról nézve. S a színpadon szereplő társulat együtt is, külön-külön is kiváló. Az úgynevezett ensemble-játékra kitűnő példa az első rész utolsó jelenete, amelyben a színészeknek labdával, építőkockával, cuclival és bombával kell játszaniuk. Már a labdával való játékban is van valami görcsös vidámság, mindent feledni akaró hejehuja, ami aztán az első bomba felrobbanásakor az egész színpadot elborító szűkölő félelembe csap át. (A robbanás különben az eddig színpadon látott robbanások legtökéletesebbike volt: fülsiketítő és szemkáprázta tó, a szereplők fejére hulló apróbb-nagyobb szilánkokról és törmelékekről nem is beszélve.) S ezen a ponton igazolódott végképp, hogy a nézők csak néznek, és nem élnek át semmit: ezt a robbanást is hűvös-elegánsan szemlélik. Nem itt tárgyalandó, hogy ez a nyugalom mennyiben indokolt, és hogy sok szempontból mennyire hasznos; művészileg itt mindenesetre jól jönne egy kis ideges borzongás, egy kis „rólam is szó van" hangulat. Ennek hiányában aztán hiába beszél az őrnagy arról, hogy Budapestet is leradírozza a föld színéről, és hiába kapja fel a bombát az egyik szereplő, és készül a nézők közé vágni: csilingelő kacagás a válasz. A bomba - látván, hogy nem érdemes - nem is robban fel...

Harsányi Gábor játékából derül ki talán legkevésbé, hogy színész vagy katona; minden mozdulata, gesztusa kétfelé is igaz, vagyis tökéletesen megvalósítja a darab, az előadás stílusát. Fiatalos hányavetisége minden csikorgás és zavar nélkül vált át fiatalos dacba, igazságkeresésbe: a jófiú-Henderson helyett röpke másodperc alatt a lázadó-Hendersont látjuk. Majd a kétcsövű vadászpuska eldördülése után olyan látványos haláltusát produkál, mint legutóbb Mercutio *a Romeo és Júliában.* Szívéhez kap, végigbotladozik a színpadon, rángatózik, üvölt, elesik, hörög, motyog, majd görcsösen megmerevedik. Hiába, így meghalni csak a színpadon tudnak - meg a valóságban.

A másik kitűnő alakítás Esztergályos Cecíliáé. Filmszépség, a kantinok királynője, Férfifaló és trágár és ehhez mérten ripacs színésznő is. (Mármint a darabbeli szerepe szerint, gyorsan hozzáte-

szem; arra, hogy a valóságban milyen kitűnő művész, nem is kell jobb példa, mint ebben a darabban látott játéka.) De aztán megváltozik; úgy tűnik, hogy vagy igazán szerelmes Starkey kapitányba, vagy igazán szeretne férjhez menni. Szelíd lesz, álmodozó, de továbbra is ripacs marad - ezen úgy lát-szik a szerelem sem tud segíteni. Burnst szaval, alig lehet kihurcolni a színpadról, mindig visszacsempész valamit (az egyik előadáson a feje bukkan fel *újra* és újra, a másikon a lába, térdtől lefelé, ahogy spiceen és háttal vonszolják kifelé a pizsamakabátjánál fogva.)

Szigeti András mindenáron előbbre szeretne jutni. Nagyobb szerepet akar és magasabb beosztást, s ezért mindenre képes; pulikutyaként szaladgál a színpadon, ökölbeszorított kézzel, majd szétrobban a nagy igyekezettől. A feje egy-re vörösebb, a homlokán kidagadnak az erek, úgy zihál, mint egy gőzmozdony. Az örök második.

Inke László aránylag keveset van a színpadon, de akkor is ott érezzük, ami-kor a színfalakon túl, a társalgóban (vagy a tiszti étkezdében?) ül. Szavának súlya van; az általa képviselt erőszak-szervezet nélkül is bizonyára kordában tudná tartani embereit. Tándor Lajossal való vitája az embertelen katonai dresszúra, a tekintélyelven alapuló vita-módszer hatásos és színészileg tökéletesen megoldott példája.

Starkey kapitányt felváltva játssza Bitskey Tibor és Mécs Károly. Bitskeyé a masszívabb, érzelmileg fűtöttebb alakítás, neki jobban elhisszük, hogy az egyik pillanatban még a szembeszegülést is megkockáztatja. Mécs hidegebb, cinikusabb: neki a hivatásos katonatisztet hisszük el jobban.

Vallai Péter pimasz és magabiztos, ő még hiszi, hogy az egész csak játék. Simon Péter és színpadi öccse, Garai József ártatlanok és védtelenek. Tándor Lajos már mindenbe beletörődik; tőle még a halála előtt is csak egy gyenge csalafintaságra és egy félhangos meg-jegyzésre telik. Kautzky József és Végvárt Tamás, a két tábori csendőr kedélyes és gonosz; társasági emberbőrbe bújt farkaskutyák.

*

Az eddigi bemutatókon - New Havenben ugyanúgy, mint a Brodway-n, vagy Regensburgban - Vietnamra rendezték az előadást. Gosztonyi János általánosabb mondanivaló, egyetemesebb háborúellenesség kibontására találta alkalmasnak a drámát, s biztos kézzel irányította a játékot, színészvezetőként és darabértelmezőként egyaránt.

A szövegben több helyen előfordul, hogy az egyik szereplő kérdésre kérdéssel válaszol: az igazat mondjam, vagy hazudjak? A kellemes hazugsággal szemben a kellemetlen (vagy legalábbis kellemetlenebb) igazság vállalásáról van itt szó. Ez a kérdés a kritikus számára nem kérdés: neki csak az igazat szabad mondania. Ami ebben az esetben nem is olyan nehéz: igen jó darabot és elő-adást látott.

Joseph Heller:
Irány New Haven (Thália Színház)

Fordította: Papp Zoltán, rendezte: Gosztonyi János, művészeti vezető: Kazimir Károly, díszlet: Rajkay György, jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Szereplők: Inke László, Bitskey Ti-bor, Esztergályos Cecília, Harsányi Gábor, Szigeti András, Tándor Lajos, Garai józsef, Kautzky József, Végvári Tamás, Vallai Péter, Barcs Endre, Cselkó Rudolf, Kalocsai Ferenc, Kocsis Mihály, Ledniczki Péter, Romoda Attila.

3

LUX ALFRÉD

Lírai montázs

A holdbéli csónakos a Thália Színházban

Ma már egyre kevésbé újdonság az, hogy a rendező egyénisége legalább úgy uralja a színpadi művet, mint a szerzőé. Ha ugyan nem jobban! Elvi vitába azonban már csak azért sem érdemes bonyolódnunk, mert mindig az adott, konkrét eset billenti a mérleget jobbra vagy balra.

Weöres Sándor 194I-ben írta *A hold-béli csónakost* egy induló bábjátszó csoport számára. A színrevitel azonban el-maradt, részben technikai, részben szervezeti okok miatt, úgyszintén a tervezett nemzeti színházi bemutató is, melyet Németh Antal szorgalmazott volna és a háború hiúsított meg. Mindmáig „pihent" a darab, mígnem Kazimir Károly műsorra tűzte a Thália Színházban.

Tartalma dióhéjban a következő : Jég-apó magyar fejedelem leányát, Pávaszemet négy uralkodó szeretné nőül kapni. Igazából viszont Medvefia szereti őt, a lapp trónörökös, aki Jégapó udvarában szolgál. Pávaszemet azonban sem Medvefia, sem a kérők nem érdeklik, az ő szerelme az égen hajózik, elérhetetlenségig messze; ő a Holdbéli csónakos, aki hitegeti a lányt, s aki miatt Páva-szem megszökik apja házából. A szökést Medvefia és Vitéz László szervezik meg, Paprika Jancsi és Bolond Istók segítségével. Viszontagságok sora következik ezután, a menekülők hol együtt, hol külön-külön esnek fogságba és szabadulnak ki a mesevilág törvényei szerint. Pávaszem már-már feláldozná éle-tét, hogy ezen az áron jusson csónakosa közelébe, de Medvefia a Sólyomisten-nő segítségével megmenti, és hazaviszi apja udvarába. Pávaszem rádöbben az ábrándkergetés hiábavalóságára, viszonozza a lapp királyfi szerelmét, és hűséges asszonyként követi a lapp földre.

A holdbéli csónakos azonban nem csupán ennyiből áll. Nem kevesebbel játszott itt Weöres Sándor, mint a magyar mesevilágnak az európai mondakörök jó néhányával való összekapcsolásával. Hiszen ha csak a szereplőket nézzük, már a névsor is önmagáért beszél: Vitéz László, Bolond Istók, Paprika Jancsi egyfelől - Menelaos, Paris, Temora kelta királynő stb. másfelől. Nem is beszélve a figurák etnográfiai sokrétűségéről, magyar, lapp, kínai, krétai, sumér, szerecsen, spártai, trójai, kelta, hindu kavarog szemünk előtt, s minden erőltetettségtől mentes sodródásban keverednek egységes mesévé. Fölöttük pedig ott hajózik kísérteties magányában a Holdbéli csónakos, Weöres Sándor teremtménye, hasonlóképpen a Sólyomistennőhöz, aki a mesék jó tündérének újabb variánsa, s akit épp a sólyom segít beilleszkedni ebbe a sohanemvolt, groteszk árnyalású „magyaros" miliőbe.

Nem *A holdbéli csónakos az* egyetlen műve Weöres Sándornak, amelyben az érzelmek evilági voltát kívánja hangsúlyozni. A meseszerű feldolgozás mellett van egy tragikumba torkolló megfogalmazás is, *az Endymion*. Persze nem az érzelmi középszer óvatosságát propagálja, sőt ellenkezőleg: a lelki elefánt-csonttornyokba zárkózás ellen szól mindkét drámában.

Ennyi tehát az irodalmi anyag, ami a rendezőt megihlette, *azaz* hogy mégsem ennyi. Kazimir Károly ugyanis nem ér-te be magával a mesedrámával, hanem koneepciójába beiktatta Weöres Sándor

verseit is. Mint ő maga mondja: „Nekünk nem az volt a célunk, hogy eljátsszunk egy mesejátékot, Weöres Sándort akartuk színpadra vinni." - Ami pedig az előadás magvát, a mesedrámát illeti, arról így vall: „Meggyőződésem, hogy minden műben azt kell keresni, ami a mához szól, és azokat a szálakat kell megtalálni, amelyek a mához vezetnek, illetve a mi korunk, a mi életünk problémáira lehet belőlük asszociálni", vagy-is, a jelen esetben: „ .. a boldogságot és szerelmet nem szabad a »holdbéli« világban keresni¨.

Érdekes gondolat - Weöres Sándort színpadra vinni, a maga költői teljességében. Érdekes és szinte lehetetlen, hiszen a lírai művek nehezen bírhatják el a még oly mértéktartó teatralitást is, de végső soron maga a kísérlet ébreszti fel a néző figyelmét. S ez jellemzi egyben a Thália útkereső bátorságát. A legérdekesebb azonban az, hogy az előadás fő értékét éppen a mesejáték ürügyén ki-bontott líraiság jelenti.

Kazimir Károly biztos kézzel vette ki a gyűjteményből Weöres egyik remekét, *Az éjszaka csodáit,* s mintegy keretet formált belőle az előadás számára, biztosítva a produkció látomásjellegét. Ebbe a látomásba aztán belefértek, sőt belekívánkoztak a versek, a költő egyéb látomásai, méghozzá kitűnő ízléssel és érzékkel válogatva, megszabván vagy előrelendítvén a hangulati komponenseket.

Közben azonban *A holdbéli csónakos* mesevilága átalakult, mégpedig úgy alakult át, hogy - eltűnt. A történet váza lényegében érintetlen maradt, szereplői is csak itt-ott fogyatkoztak meg - eltűnt például Temora kelta királynő vagy Nagymedve lapp fejedelem - mégis, a modernizálás vagy aktualizálás gyökeres hangulati változást eredményezett. Nem is történhetett másképp, hiszen a mesét pótolni kellett. S hogy mi mindennel? Pantomimmal, kabarétréfával, esztráddal. Az eredmény pedig heterogén összetételű mozaik lett, melyben mestermívű kockák keveredtek hevenyészetten odavetettekkel.

Elsősorban persze a környezetet kel-lett aktualizálni, s ez helyenként kiválóan sikerült. Rajkay György díszletei között hitelesen hangzottak a versek, a létra tetején elmondott nyitósoroktól kezdve egészen a beat-számokig, mert azok is voltak. Egyébként a modernítés talán legsikerültebb húzása magának a Holdbéli csónakosnak beat-énekessé vál toztatása oly módon, *hogy* sejtelmességét és elérhetetlenségét el ne veszítse. A fehér ruha és fekete szemüveg kitűnő kel-lékei voltak ennek az elképzelésnek, de az érdem mindenképpen Kozák Andrásé, aki a magabiztos önteltséget „felsőbbrendű" könnyedséggel ötvözte.

Nem így Luna istennő alakja, akit Kazimir Károly két figurából gyúrt össze: *A holdbéli csónakos* Sólyomisten-nőjéből és az *Endymion* Lunájából. A Sólyomistennő - mint említettük - a mesék jó tündéreinek egyike, a mesebeli deus ex machina hordozója. *Az Endymion* Lunája ezzel szemben végzetes istenség, a Csónakos tragikus párja. A két pólus egymáshoz közelítése a darabban nemcsak elmosódottá tette a figurát, ha-nem már-már édeskés mellékízt kölcsönzött egész lényének. Általa megszűnt a Holdbéli csónakos magányossága, és fel-rémlett a giccs veszélye is.

Pedig milyen remek ötletekkel tudta Kazimir átjátszani a mesevilágot a valóságba. Gondolunk itt arra a metamorfózisra, amikor *Az éjszaka csodáinak* Tóth Gyulája (bádogon és vízvezetékszerelő) leemeli pentameterben olvasható cégtábláját, és mint Jégapó fejedelem jelenik meg. A népköltészet permanens voltát semmi sem fejezhette volna ki ennél találóbban.

Átalakult a négy kérő fejedelem is. A kínai császár funkciója jóformán abban állt, hogy végszókat adjon politikai kabarétréfák csattanóihoz. Idomeneus, krétai király pedig inkább egy kuwaiti sejkhez hasonlított, aki amerikanizálódott olajmágnásként lobogtatja csekkfüzetét, körülvéve géppisztolyos gorilláktól. Mindez nem lett volna baj, ha nem bontja meg az előadás egységét.

Ugyanígy a Majomország-epizód .. . Weöres Sándor kedvelt szimbóluma a majom, gyakorta találkozunk vele akár mint metaforával, akár mint központi hasonlatvilággal. De *A holdbéli csónakos* Majomországának és a Majomország című vers világának polárisan eltérő hangulati ereje van. A mesejátékban az ál-latok is mesefigurák, jótékonyak és jó-indulatúak, míg a jóval később keletkezett Majomország a diktatúrák elgépiesített, uniformizált tömegeit villantja elénk. Pusztán ennek a költeménynek pantomimosítása kitűnő ötlet és remek karikatúra a fasizmusról, de A *holdbéli csónakoshoz* semmi köze.

S hány, de hány ötlet, ami önmagában jó, kivitelezésében sem hagy kívánnivalót maga után, és mégis azt kérdi a néző: mi a funkciója? A japán párbaj például, amit a kérők vívnak egymás között - s amit külön tréner tanított be a színészeknek -, vagy Vitéz László kettéfűrészelése a bűvészládában. Az eredeti műben Vitéz Lászlót felakasztják. de oda se neki, leemeli fejét a törzséről, és továbbáll. Igen ám, de ott már a prológusban tudjuk, hogy Vitéz László mi mindenre képes, és megmosolyogjuk a groteszk meseötletet. Az előadásban mindez puszta hatáskeresésnek tetszett.

Pedig milyen kedves ez a Vitéz László, sőt nemcsak ő. S itt érkezünk el egy furcsa paradoxonhoz. Az aktualizálás ellenére - de mondhatnánk úgy is, hogy vele együtt - a darabban azok a részek, illetve azok a személyek élnek igazán, akik szerzőjük elképzelése szerint születtek meg. A főhősnő Pávaszem töretlenül vonul végig a cselekményen akár mint modern lány, akár mint megálmodott mesehős. Medvefia, lapp trónörökös sem okoz csalódást, noha Csíkos Gábornak inkább mozgását és szép hangját tudtuk értékelni, semmint színpadi érettségét. A meghívott vendégként szereplő Pávaszem, Venczel Vera azonban biztos kézzel és friss bájjal láncolja magához. A színpadi siker hordozói - Pávaszemen kívül - Paprika Jancsi, Vitéz László és Bolond Istók triója. Első-sorban őrájuk illik, amit az író Weöres Sándor még a próbák idején feljegyzett: „Valóságos commedia dell'artét bontanak az anyagból, tele improvizatív elemekkel, ami e színdarab játékos jellegéhez nagyon is illik." Esztergályos Cecília Paprika Jancsija balett-produkciónak sem akármilyen, mégis a színészi kiválóság őrzi meg a költői elképzelést, és hangolja egybe a rendezői szándékkal. Szabó Gyula régen játszott ilyen kedvvel, mint Vitéz Lászlóként, s Monori Lili Bolond Istókja is elbűvölően kedves figura. Bár a rendezés itt túl sok garabonciális elemet ötvözött az alakba, amit a jelmez feketesége csak fokozott. Bolond Istók nem ilyen szánandó; el-szállt belőle a virtus, amire pedig a történet folyamán szüksége lehetett volna.

Összegezésül: Kazimir Károlynak érdeme és sikere a boldogságkeresés aktualizálása és Weöres lírájának színpadiasítása, ha nem vegyíti a darabot villámtréfákkal és kabaréötletekkel - egységesebb álommá ötvözhette volna az éjszaka csodáit. Az előadás szándéka és stílusa sikerrel tükrözi a Thália Színháznak azt a törekvését, hogy társművé-

szeti elemeket épít be a „zárt" színpadi dramaturgiába. Érdekes, izgalmas, merész előadás A *holdbéli csónakosé:* fontos lépés a magyar színpad megújulása felé.

4

SPIRÓ GYÖRGY

Hubay Miklós és a kétfelvonásos

Álomfejtés és más drámák

Hubay Miklós kitűnő szerepeket ír, amikor az őrültség vagy a gügyeség, a szenilitáson átsejlő vérengző hajlamok vagy éppen a kamaszos játék mögött felvillanó vadállat ábrázolására vállalkozik. Akár Berliozról, akár Néróról vagy Ferenc Józsefről van szó, ezeket a szerepeket tudatosan csak félig írja meg, rábízva a színészre, hogy az alak másik felét az író által megadott irányban fejlessze tovább. Ez a bizalom ritkán fel-lelhető, bár feltétlenül szükséges dráma-írói erény, és hogy mennyire helyénvaló, azt most Ferenc József figurája is bizonyítja Balázs Samu alakításában. Hubaynak már az is többször sikerült, hogy a nagy szerepek mellé másik, olykor több hasonlóan jól megírt szerepet társítson, erre példa lehet *a Néró játszik* és az *Ők tudják, mi a szerelem.* Az Álomfejtésben csak egy igazán jól játszható szerep van. A többi kevésbé sikerült.

Balázs Samu remekel. Minden mozdulata, minden hangsúlya ellenállhatatlan. Olyan Ferenc Józsefet állít elénk, aki vénségében és mulatságosságában is méltóságos, szenilitásában is van valami császári logikája, elernyedései alkalmával sem szűnik meg politizálni, akinek erejét akkor is érezzük, amikor házikabátban ücsörög a kávézóasztalnál, ami-kor el-elszunyókál a karosszékben. Balázs Samu panaszkodik, mereven tipeg, szertartásosan álldogál, az etikett keretein belül egy kicsit humorizál is, megenged magának egy kis öniróniát, egy kis lelkiismeretfurdalást, de persze csak az apróbb ügyekben, gyakran csap át fecsegésbe - de ez az ember nemcsak azért császár, mert tudjuk, hogy Ferenc Józsefnek hívják, és történetesen ő az öt

HUBAY MIKLÓS: ÁLOMFEJTÉS (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ)
BALÁZS SAMU (I. FERENC JÓZSEF) ÉS TOLNAY KLÁRI (SCHRATT KATALIN
(Iklády László felv.)

venmilliós monarchia feje, nemcsak azért félelmetes, mert egyetlen kézvonásától függ az első világháború kitörése, nem is azért, mert ezt a kézvonást, mint tudjuk és mint a darabból is megtudhatjuk, megtette, hanem főleg azért, mert vénsége, mulatságos mimikája és enyhe iróniája mögé nem enged bepillantást. Csak sejtjük, hogy ez a Ferenc József legőszintébb pillanataiban sem őszinte. Egyébként bájos öregúr ez a hosszú éle-tű császár, milyen jó humora van, menynyire aranyosan tud intrikálni az éppen haló porrá váló, indolens Ferenc Ferdinánd ellen, milyen jópofa, amikor számítgatni kezdi: mennyivel is tartozik harminc éve tartó szeretőjének a sok süteményért és kávéért, mindez mégsem ő, lényének minden fontosabb vonása rejtve marad előlünk, mint mindaz, amit Ferenc József elfelejtett, amire nem akar emlékezni.

Ez a bravúr az előadás értéke. Pedig a többi szereplő is jól játszik. Tolnay Klári Schratt Katalin, a császár huzamos szeretőjeként bölcs és józan, reprezentatív és kedves, kiábrándult és intelligens, pontosan azt játssza, amit szerepe megkíván tőle, talán egy fokkal néha még mélyebb is tud lenni. Garas Dezső is jól formálja meg dr. Freudot, és majdnem súlyossá képes tenni azokat a kissé laposnak ható bölcsességeket, amelyeket az író valamivel komolyabb szándékkal mondat vele a háborús psziehózisról, a tudatalatti halálvágyról, mint feltétlenül szükséges lenne. Garics János némán fennhéjázó Horthyja telitalálat. Schütz ila is kedves a szobalány elhanyagolhatóan nyúlfarknyi szerepében. Az egyet-

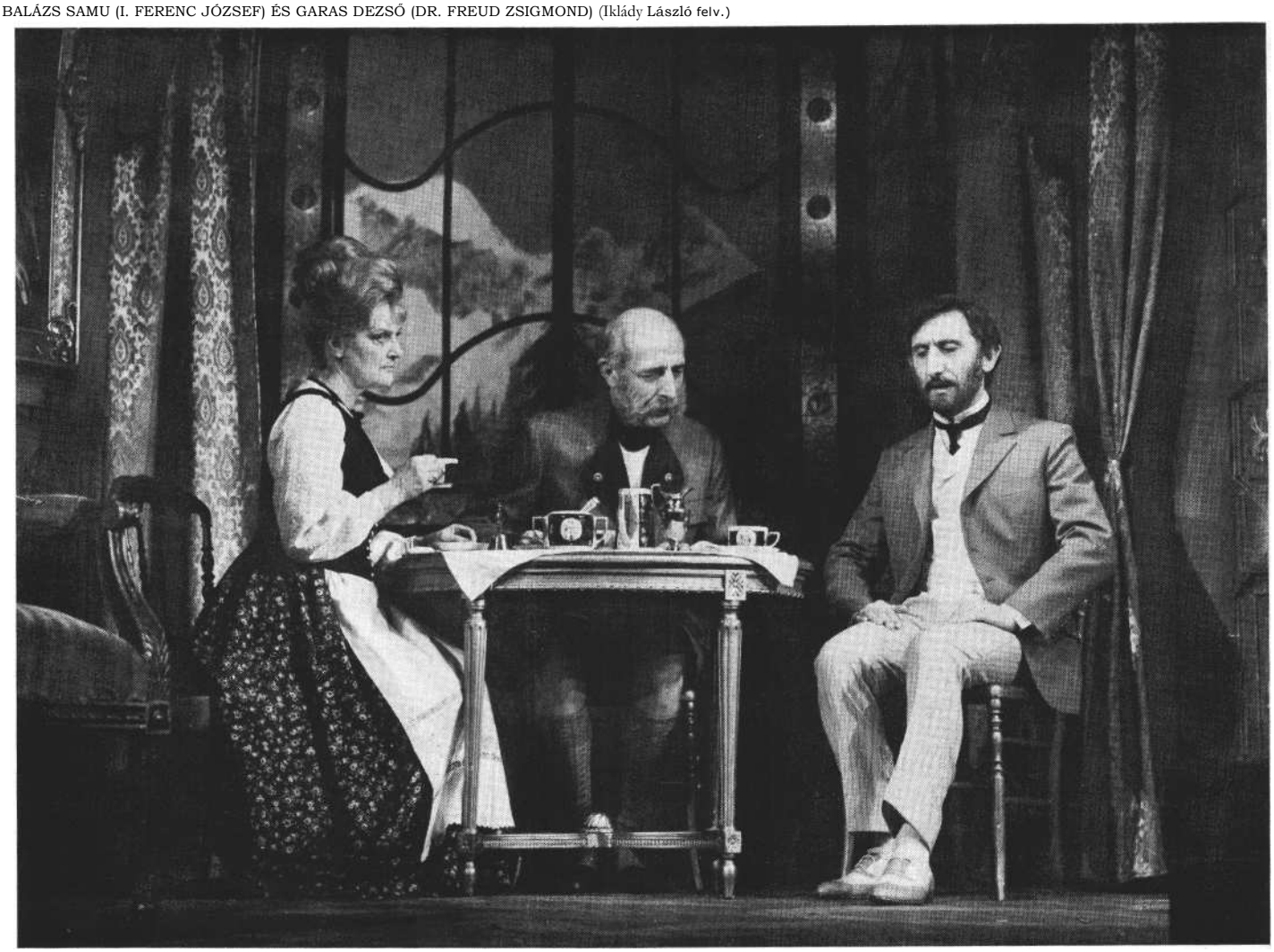
len Káldy Nóra az, aki Klió különben s felesleges közbekotyogásával megmegakasztja az előadást. A precíz rendezőtől, Szirtes Tamástól kérhetnénk talán számon, miért nem beszélte rá az írót, hogy Kliót iktassa ki a darabból, vagy legalább az író helyett miért nem kezd vele valamit. Szirtes Tamástól kérdezhetnénk, miért hull le a második fel-vonás derekán a függöny, mert ez percekig kétségben hagyja a nézőt, nem ért-e már véget az előadás. A rendezés egyébként korrekt, mindenki jól játszik, jók Köpeczi Bócz István díszletei és Mialkovszky Erzsébet jelmezei. Mégsem látunk igazi drámát.

Magánélet és világpolitika

Maga az ötlet első pillantásra alkalmas drámai anyagnak látszik. A szarajevói merénylet napján, majd pár nappal utána bepillanthatunk Ferenc József magánéletébe, amely a világpolitika eseményeitől teljesen függetlenül harminc éve egyformán folydogál, s ráadásul úgy nézhetjük meg magunknak ezt a magánéletet, hogy találkozik a modern pszichológia megteremtőjével, a korszak egyik legnagyobb tudósával. Mindenképpen izgalmakat ígér, hogy láthatunk egy fontos, de még milyen fontos embert, akitől súlyos döntések függnek, méghozzá azt az oldalát látni, a magán-életit, amely kívülmarad a döntéshozó oldalán, s ezt a másik, mélyebb oldalt egy esetleges pszichoanalízis váratlanul felszínre hozhatja, vagy akár csak jelezheti. Az izgalmak ígérete azonban csak látszólagos. Dr. Freud Zsigmond ugyan-is nem az az ember, aki az író szándéka szerint a másik, az emberséges alternatívát jelenthetné, aki nézeteivel, lényével, esetleg tetteivel az ellenpólus lehetne. Dr. Freudból, bármekkora tudós és felfedező legyen is, nem lehet aktív figurát faragni egy mégiscsak világtörténelmi figurával szemben. Ferenc József politikus, akarva-nem akarva alakítja a valóságot, dr. Freud pedig gyógyít, ám dr. Freud legföljebb az álmokból gyógyíthatja ki az embereket, de nem a valóságból. Amellett Ferenc József nem olyan ember, akit az álmaiból ki kellene gyógyítani. Még akkor sem, ha álmában nyöszörög.

A darab feszültségét az se emelné, ha Hubay teremtene egy olyan drámai pillanatot, amikor dr. Freudnak sikerül pacifistát és humanistát faragnia Ferenc Józsefből. A császár ugyanis éppúgy

HUBAY MIKLÓS: ÁLOMFEJTÉS (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ) TOLNAY KLÁRI (SCHRATT KATALIN), BALÁZS SAMU (I. FERENC JÓZSEF) ÉS GARAS DEZSŐ (DR. FREUD ZSIGMOND) (Iklády László felv.)



sodródik az eseményekkel, mint Freud vagy Schratt Katalin. Nem tőle függnek a döntések. A jól ismert történelmi tények eleve nem teszik lehetővé, hogy bármilyen előjelű hőssé váljék, és ennek színpadi megjelenése, öregsége, hivatalnoki lénye, a körülötte lebegő, egyéb-ként jól megteremtett atmoszféra is ellentmond. Ferenc Józsefnek így nem támad konfliktusa a történelemmel, ami nem nagy baj, de nem ütközik össze Freuddal sem. Emiatt a darab csak félig válik drámává, a szembesítésre érett hős nem talál senkire, aki összetűzésre és lényének feltárására kényszeríthetné. Drámai erővonalak nem alakulnak ki, feszültség nincs, és a közönséget az egyéb-ként valóban szellemes dialógusok szórakoztatják. Mintha maga az író sem tudta volna pontosan, mit is akar kihozni ebből az ötletből, mire futtassa ki a cselekményt.

Ez a bizonytalanság a darab lezárásában is érezhető. A játék végződhetne előbb is, de inkább később végződik. Freudnak a Bibliából vett szép Dániel történetével, amely szép és ügyes írói vagy inkább szerzői fogás ugyan, de hatástalan, mert súlyát a cselekmény nem támasztja alá. Olykor pedig, őszintén szólva, nem értjük, hogyan és miért kerül Freud permanensen Schratt Katalin lakásába, bár a második felvonás végé-re elég jókedvűen beletörődünk, hogy ennek mélyebb okát ne kutassuk.

Tulajdonképpen nagy igazságtalanság volna, ha bőven taglalnánk Hubay Mik-lós egyik drámáját csak azért, mert a többi drámájánál gyengébbre sikerült. Annál is inkább, mert Hubayn kívül nincs még egy írónk, aki csak és kizárólag drámaírónak vallaná és vallhatná magát. De *az Álomfejtés* több szem-pontból is érdekes.

Az Álomfejtés kétfelvonásos. Hubay eddigi életműve ugyanakkor arra vall, hogy számára a kétfelvonásos nem a legmegfelelőbb forma. A kétfelvonásos különben is furcsa tünemény, és egyáltalában nem képez átmenetet az egyfelvonásosok és a három- vagy többfelvonásosok között. Hogy az egyfelvonásos és az egész estét betöltő darab más-más műfaj a drámán belül, azt nem is kell hangoztatni, mindkettő más szemléletet, más írói adottságokat igényel. Ez azonban érvényes a kétfelvonásosra is, sőt azt is mondhatnánk, hogy olyan forma, amely csak akkor lehet hatásos, ha olyan tárgyhoz járul, amely semmilyen más formában nem képzelhető el, sem egy-, sem sokfelvonásosban. A kétfelvonásos szükségképpen az ismétlésre épít, pontosabban: a második felvonásnak úgy kell megismételnie az első cselekményét, hogy valami minőségileg újat ad hozzá, mégpedig olyasmit, amiből a megoldás következik. Ez a megoldás az első felvonásból nem következhetett volna, és az első felvonásból semmilyen megoldás sem adódhat. Ennek a szerkesztésnek van már néhány klasszikus példája is, többek között Dürrenmatt *Fizikusok cí*mű drámája. A kétfelvonásosnak ezek szerint szükséglete a megszakítottan fejlődő cselekmény, a történet íve semmiképpen sem lehet töretlen, és ez az, ami lényegbevágóan megkülönbözteti és szembeállítja a többi drámaformával. A mai színházi gyakorlat ezzel világszerte mit se törődik, pedig még Shakespeare is alaposan összelapul, amikor drámáinak folyamatosan, lineárisan fejlődő, eredetileg osztatlan ívét két felvonásba törik és gyömöszölik. Szenvednek ettől a csehovi típusú írók is, akik eredetileg páros számú, p1. négy felvonásban gondolkodtak, mert az első két és az utolsó két felvonás összevonása nagyobb cezúrát létesít az eredetileg második és harmadik felvonás között, mint a dráma *egy*sége céljából tervezték.

Hubaynál megfigyelhető a töretlenül, folyamatosan fejlődő cselekmény iránti vonzódás. Ez hosszabb és rövidebb darabjaira egyaránt érvényes, a különbség inkább abban van, hogy rövidebb darabjaiban, vagyis egyfelvonásosaiban jóval gazdaságosabban, tömörebben és drámaibban fogalmaz. A töretlen ívű cselekmény arra vall, hogy Hubay tipikusan görögös szemléletű drámaíró, és ez azt is jelenti, hogy drámaépítése akkor is klasszikus mintákat követ, ha darabjai tárgyának történetesen nincs köze a mitológiához. Mai körülmények között a leginkább egységes, megszakítatlan cselekmény egyfelvonásosban valósítható meg, és a görög dráma szeretete mellett inkább ez az oka annak, hogy Hubay darabjainak nagyobb része egyfelvonásos.

A görög drámatípus

Ebből következik, hogy Hubay a két lehetséges, szélsőséges drámatípus közül, a görög klasszikus és az angol reneszánsz típusa közül a görögöt választotta, és tudatosan elzárta maga elől azt a lehetőséget, hogy akár shakespeare-i, akár schilleri módon a totális ábrázolásra törhessen. Ezért olyan általános, filozofikus tételekhez kell szituációkat és szereplőket keresnie, amelyek ezt az elve-szett konkrét, társadalmi totalitást gondolatilag visszahozhatják a drámáiba. Hubay emiatt a mai drámaírók egyik legnagyobb gondjával, a görög drámák létrejötte számára oly kedvező közös, mindenki számára érthető mítosz hiányával a maga módján súlyosabban küszködik, mint mások. Hubay szinte az összes lehetséges kivezető úttal kísérletezik. Mitológiai tárgyú darabjaiban (pl. *Szfinx) a* témát más oldalról mutatja meg, mint az ókori szerzők, beviszi a le-tisztult történetbe a pszichológiát, azt a pillanatot igyekezve megragadni, amikor a végzetes tett mintha még elkerülhető lenne. Másk$_o$r az időtlenség, az abszurd felé tájékozódik, bár ez a típus közel áll a görögös tárgyú típushoz, azzal a különbséggel, hogy a darabnak zártabbnak kell lennie, mert semmilyen külső ismeretre nem támaszkodhat. Ilyen pl. a *Zsenik iskolája,* Hubay egyik legjobban szerkesztett műve, az utóbbi évek egyik legszellemesebb színpadi alkotása. A harmadik kivezető utat a konkrét történelmi szituációhoz fűzhető cselekményben keresi (pl. *Idézés, ítélet),* és a magyar sorsfordulók közül azokat igyekszik kiválasztani, amelyek láthatóvá tették az emberek közötti minőségi különbségeket. Ezért ír drámát 1919-ről, és ezért ír több darabot a háborúról. Ebben az esetben közelednie kell a történelmi realitások felé, és ez egyrészt erénye, másrészt hiányossága is ilyen típusú darabjainak. Erénye, mert a jelen pontos ábrázolására tör, hiánya azonban, mert bizonytalanabbul alkothat csak jellemeket, az aljassággal, a külső végzettel szem-ben csak rokonszenvesen, de passzívan szenvedő és belepusztuló, többnyire fiatal szerelmeseket ábrázolhat. *(C'est la merre, Szüless újra, kedv^{e}s, Egy szerelem három éjszakája.) A* külső végzet ezekben a darabokban nem válik belsővé, és szomorújátékot kapunk, nem valódi tragédiát. A tragédia hiányának ellensúlyozására Hubay inkább az érzelmekre igyekszik apellálni, ami a kemény, szigorú drámát a líra felé tolja, kissé fellazítva a drámaiságot.

Ez a kísérletezés azonban amellett, hogy kitűnő eredményeket is hozott, ön-magában is jelentős. Hubay első darab-ja, *a Hősök nélkül* világosan mutatja, hogy az írónak milyen kedvezőtlen hagyományból kellett kiindulnia. Ez a hagyomány a magyar dráma hagyománya, amely minden magyar drámaírót a na-

turalizmus felé húz le, és amelyből a legtöbben csak társalgási színmű felé tudtak és tudnak kitörni és egyben fajsúlytalankodni. Maga Hubay is visszavisszacsúszik ebbe a hagyományba, ami-kor hosszabb folyamatot ábrázolva cselekményeit részekre bontja, terjengőssé válik és moralizálni kezd. *(Szüless újra, kedves, Csend az ajtó mögött, Késdobálók.)* Végeredményben *az Álomfejtés* is itt említendő, azzal a megjegyzéssel, hogy ebben a darabban a leginkább tettenérhető a Hubayt is megkísértő társalgási játék, amely a dialógusok szellemességében azért pozitívumot is ad.

Az a mérce, amelynek alapján mind-ez elmondható, egyáltalán nem elvont esztétikai követelmény, hanem Hubay legjobb darabjainak, *a Néró játszik* és az *Ők tudják, mi a szerelem* című műveknek a mércéje. Mindkét mű egyfelvonásos, illetve - a *Néró* - egyfelvonásosok füzére. Berlioz, a romantikus zene-szerző és Estella, a megvénült nagy ideál valóban két életforma, két világ-nézet képviselője, és utolsó találkozásuk korszakváltásnyi mélységet tár fel. Berlioz mániákusan cselekvő ember, ebben van nagysága, és ezért alkalmas arra, hogy hős legyen. A nagyszerű ötlet messzire repíti Hubay fantáziáját, annyira, hogy kevés ennél szigorúbban, egyszerűbben szerkesztett dráma található a magyar irodalomban. *A Néró játszik* mutatja talán azt az utat, amelytől a legtöbb várható. Hubay ebben a darabban is elvonatkoztatott a konkrét társa-dalomtól, a csak totális ábrázolással le-írható valóságos erőviszonyoktól, és Néróban a játékos ember olyan gátlástalan típusát teremti meg, amely nemcsak hét komédia, de jóval több darab alapját is képezhetné. Ez a Néró kimeríthetetlen figura, és ez nem véletlen, Néró ugyanis kimondottan cselekvő ember, és eszeveszett játékainak igen nagy súlyt ad, hogy jelenlétének minden pillanatában emberek életéről és haláláról dönt, és döntéseit a néző előtt hozza meg. Néró pedig majdnem úgy dönt, mint Jágó, is-meri önmagát, tehát ismeri az emberi aljasságot, és tudja, hogy minden ember teljesen megismerhető, és ezáltal tetszés szerint irányítható. A játék az anyagyilkossági jelenetben a legforróbb és a legmélyebb, és valódi drámai összeütközés Néró vitája az apostolokkal, Pállal és Péterrel, mert bár érezhető, hogy mind-hárman egy tőről fakadnak, minőségi különbségük feloldhatatlan. És ami a legtöbb : az általuk képviselt ellentétek egyike sem reális alternatíva, és ennek a vitának nincs megoldása.

A Néró játszik egyébként érdekes módon kinyitja azt a kaput, amelyet Hubay bezárt maga előtt. Ez az egyfelvonásos-sorozat ismétlődő szereplőivel nem ad ugyan egységes cselekményt, mégis rendelkezik az angol reneszánsz, narratív dráma bizonyos előnyös vonásaival. Ezek közül talán az a legfontosabb, hogy a cselekmény önmagában képes olyan zárt rendszer létesítésére, amely minden külső tényező nélkül reprodukálhatja a társadalmat, önálló mitológiát teremthet. Hogy ez tudatos kísérlet, azt más is mutatja, főleg az, hogy Hubay a barokk dráma felé is tájékozódik *(Előjáték Balassi Menyhárt komédiájához)*, a barokkos szerkesztés pedig mind-attól elüt, amit Hubay eddig megírt. Nem lehetetlen, hogy Hubay Miklós kísérletező kedve váratlan eredményeket hoz még.

A drámák szerkezetének vizsgálata természetesen csak egy a szempontok közül. Végeredményben a struktúránál fontosabb az író indulata, érzelmeinek iránya és ereje, átlényegülési adottságának sokoldalúsága. Berlioz és Néró alkotóját - talán nem teljesen tudatosan - érezhetően plebejus érzelmek mozgatták. Ennek nem mond ellent az okos, frappáns, szellemes társalgási nyelv iránti fokozott készség. Bölcs és megértő humora nem fedi el teljesen, hogy Hubay Berliozzal együtt utálkozik a kicsiségen, a beszűkültségen, a polgári érték-renden, és osztja a néző borzalommal vegyes tiszteletét, de felháborodását is Néró nihilizmusa iránt.

Az Álomfejtésből nem érződik indulat. S talán inkább az indulat hiánya, mintsem a szerkezet bizonytalansága okozza a kielégületlenséget, és azt, hogy a jó szerepekben igazán nagy színészi teljesítményt nemigen lehet nyújtani. Holott Hubay Miklós képes nagy szerepeket írni, azon a színvonalon, amely-re az ő nevével hivatkozhatunk, még érte is.

Hubay Miklós:
Álomfejtés (Madách Kamaraszínház)

Rendezte: Szirtes Tamás, díszlet: Köpeczi Bócz István, jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Szereplők: Balázs Samu, Tolnay Klári, Garas Dezső, Káldy Nóra, Garics János, Schütz Ila.

5

NEMES G. ZSUZSANNA

Csongor és Tünde Szolnokon

Vörösmarty verses drámája kötelező olvasmánya középiskolásainknak. Hogy el-olvassák-e? Nem lehet kideríteni. A lényeg: Vörösmarty csodálatos nyelvezete, a játék filozófiája, a drámai szerkesztés múlt századi remeklése többnyi-re elsikkad az iskolapadokban. Szolnok diákjai szerencsés helyzetben voltak, Both Béla vendégrendezésében láthatták *a Csongor és Tündét*. Mindazt, amit egy irodalomóra negyvenöt percébe nem lehet belesűríteni, a rendező értő keze kiemeli, aláhúzza a műben.

Régen hallottunk magyar színpadon ilyen szépen beszélni színészeket. A költő minden sora, rímek és gondolatok csorbítatlan tisztasággal és szépséggel szólaltak meg. Hogy Vörösmarty kedvéért tanultak-e meg szépen beszélni, vagy a szöveg mondatja így magát - végeredményben mellékes. Egy a fontos: zsargonokkal, rövidítésekkel, jasszszavakkal és slágerbanalitásokkal zsúfolódó, laposodó nyelvünk régi szépségé-ben ragyog fel.

Kétségtelen, hogy pusztán ettől még nem figyelemre méltó ez a *Csongor-elő*adás. Mi teszi mégis azzá?

Both Béla nem irodalomórát helyette-sít, hanem olyan előadást alkotott, mely nem Vörösmarty-pótlék, hanem - nagy-szerű pedagógiai fogás! - utólag elolvastatja az eredetit. Vagyis úgy közli az írói mondanivalót, hogy felkelti a nézőben az elhangzó szóval szemben a nyomtatott betű állandóságának igényét. Ezzel párhuzamosan még egy érdekes gondolatot szül a nézőben: Madách és Vörösmarty - vagy ha így jobban tetszik: Vörösmarty és Madách - más-más talajról fakadó, de néhol szinte szó szerint azonos végkövetkeztetésekre jutó logikájának-filozófiájának egymás mellé állítását.

Az első részben a szereplők egy része csak szépen deklamál. A szöveg, a versrsorok közötti és mögötti gondolati telítettség a második részre érik be igazán. A három vándor kétszeri megjelenése igazolja ezt leginkább. A gazdagságban,

jólétben, kincsekben dúskáló Kalmár - Győző László alakításában - már először is magában hordozza tragikus sorsát, bukásának előjeleit. A második rész-ben pedig félmozdulatokban, hangsúlyokban, tartásban villan fel a hajdani nagyság gőgje, kifosztott csalódottsága. Lukács József Fejedelme az első részben külön életet él, mintha a színész csak külső jegyekkel tudná megközelíteni a hatalomtól elvakult uralkodó jellemét. Pedig a második részben, mikor megverten, saját hatalma áldozataként tér vissza a hármas úthoz, szinte macbethi erővel idézi a bukás okozta belső változásokat. Nem érthető hát, hogyan sikkadt el szerepformálásában a legfontosabb: egy emberi élet legmagasabb és legmélyebb pontjainak érzékeltetése a kétszeri meg-jelenéssel. A Tudós szerepében Papp Zoltánnak sikerül legplasztikusabban megtalálnia ízt a bizonyos kapcsolatteremtést egy ember két élet- és létformája között. Vörösmarty szövege is neki segít ebben a legtöbbet.

A három vándor kitűnő ellenpólusa az ördögfiak triója. Vidám, játékos, bolondozó népség ez a három pokolfajzat. Szombathy Gyula olyan természetes emberi tulajdonságokat ad Kurrahnak, hogy már-mar szimpatikussá teszi a kor-és rangidős ördögöt. Ál-Balgaként remekel. Mindig duzzogó kis rosszcsont, befolyásolható alvilági palánta Hollósi Frigyes Duzzogja. Legkevésbé Lencz György formál egyéniséget Berrehből, de a hármashangzatba ő is jól illeszkedik, felszabadultan mókázik.

Az előadás lelke Hegedűs Ágnes és Halász László. Mirigy az öregedés. csúfság, rosszindulat mindannyiunkban fellelhető, gyakran csak a jólneveltséggel visszakényszerített hangjaira épülő, azokat felfokozó alakítás. Hegedűs Ágnes Mirigye gonosz, de emberien az. Hogy ez nem fér össze képzetünkben? A színésznő bebizonyítja, hogy mindenkiben megvannak az elvetemültség, ármánykodás feltételei, éppúgy, mint a jóságéi. Amikor rábeszéli Ledért a csalfa játékra: vérbeli kerítőnő, amikor föld alatti urával társalog: jogosan sértett szolga-lélek. Ilyen pillanatokkal teszi maivá a gonoszság múlt századi megtestesítőjét. És ő az, aki a legszebben beszéli Vörösmarty nyelvét. Tenyeres-talpas józanság, egyszerű, népi filozófia (teli has - józan ész), az egész humorral nyakon öntve: ez Halász László „receptje" Balgához. És még valami, ami nehezen írható színész-szakácskönyvbe: élettapasztalat. Alig észrevehető, apró mozdulatok, hangsúlyok, amelyek segítségével Balgája na-

VÖRÖSMARTY MIHÁLY: CSONGOR ÉS TÜNDE (SZOLNOKI SZIGLIGETI SZÍNHÁZ
SZILVÁSSY ANNAMÁRIA (TÜNDE) ÉS CS. NÉMETH LAJOS (CSONGOR) (MTI Érczi K. Gyula felv.)

gyon is korunkbeli, hozzánk közel álló, csúfságával kérkedő paraszt-Belmondóvá lesz. Néhol nem tud mit kezdeni a hozzá vagy inkább az általa elképzelt Balgához nem illő filozófiával, de ahol a rímek játszanak, ott Halász játékos kedve is hatványozódik. Méltó párja Baranyai Ibolya: a felvágott nyelvű parasztlány, Böske-Ilma, a mese legvalósabb, legélettelibb figurája. Szépen, tisztán be-szél, hangsúly, mimika, egy-egy menyecskés mosoly, és máris előttünk áll vérbő komikai tehetséggel formáltan Ilma.

Liska Zsuzsa kedves, egyszerű, jól oldotta meg a vén Mirigy csábításának perceiben a „mennék-maradnék" helyzetet, és tetszett Balgával enyelgő jelenete is. Természet-gyermeke Liska Zsuzsa Ledérje. Az előadás meglepetése Kiss Erika. Az Éj egyetlen, néhány perces monológja, mely a legsúlyosabb - csak Shakespeare-rel és Madáchcsal mérhető - filozófiai gondolatokat hordozza, nagyon világos, tiszta logikai rendszerben felépítve hangzik el tolmácsolásában.

A két főhős a Madách Színház két fiatal művésze, vendégként. Szilvássy Annamária Tündéje kedves, légies, finom jelenség, érdekes módon hordozza magában a romantikát és korunk romantika utáni vágyódását. Szépen mond verset, de inkább a játék dominál nála, mely letisztult, nagyon egyszerű stílusával egyáltalán nincs ellentétben a tündér-lány érzelmességével, hangulatainak csapongásával. Sikere megérdemelt.

Cs. Németh Lajos Csongor úrfija lángoló lelkű romantikus ifjú. Alakításának legérettebb mozzanatai magányos szín-padi pillanatai. Ilyenkor közelíti meg leginkább a figurában rejlő, általa kép-viselt filozófia alapigazságait. Minden túlzott lángolást, lelkesedést és elkeseredettséget elhitető játékkal igyekszik egybeötvözni a mesében a meseszerűséget és a mai tizenévesek irrealitás utáni vágyakozását. Néha úgy éreztem, Vörösmarty egy kicsit magyar Romeónak akarta megírni Csongort. Vagy csak a fiatal színész alakítása hordozza magában egy majdani Romeo ígéretét?

Ha színházi előadást elemzünk, mindig fennáll annak veszélye, hogy valakit-valamit kihagyunk a felsorolásból. Nos, nem azért írok Jánosa Lajos stilizált, a romantikát, szecessziót és modernséget összehangoló díszletjelzéseiről és Fekete Mária jó színérzékkel, stílusos stílustalansággal tervezett jelmezeiről, mert „illik", hanem, mert a színészi játékkal egyenrangúan illeszkednek a

VÖRÖSMARTY MIHÁLY: CSONGOR ÉS TÜNDE (SZOLNOKI SZIGLIGETI SZÍNHÁZ)
HEGEDŰS ÁGNES (MIRIGY) (MTI - Érci K. Gyula felv.)

rendezői alapkoncepcióba, egészítik ki Both Béla új Vörösmarty-képét.

Erről az új (vagy csak újra felfedezett?) Vörösmartyról, a rendező lényegretörő munkájáról kell még szólnom. Rendkívül precízen és egyértelműen el-hagyott olyan részeket - a mű jobb megértése érdekében -, melyek ma valóban fölöslegesek. Ez is egyik oka lett azonban a játék két része közti szerkezeti különbségnek. Talán a költőzseni előtt mélyen meghajló írótisztelő rendezői alázat eredményezte, hogy az előadás első fele nem olyan tisztán felépített, meg-szerkesztett, mint a második. A lírikus-romantikus Vörösmarty kevés ötletet adott a rendezőnek, annál többet a filozófus. Ami azonban fő erénye az elő-adásnak a szép magyar nyelv és beszéd iskoláján kívül, az az, hogy nem verejtékezve és izzadságszagúan, hanem egy-szerűen, mértéktartóan, szinte költőien tanít meg néhány életigazságra.

6

KEMÉNY GYÖRGY

Hol vagy, Ványa bácsi?

A Ványa bácsi 1952-ben, a Nemzeti Színházban, Gellért Endre emlékezetes rendezésében maradandó, nagy színházi élmény volt. A szerencsések, akik látták, még ma is beszélnek róla. De elmúlt, színháztörténeti adattá, fényes dátummá, szép legendává vált . . . Hiányát is éreztük. Színházainknak úgy kellene Csehov drámáit szüntelenül műsoron tartaniuk, ahogyan Shakespeare darabjait.

Talán furcsa erről épp akkor szót ejteni, mikor mintha elkezdődött volna valami mozgolódás a színházainkban: a Nemzeti Színház *az Ivanovot*, a Víg-színház és a Szegedi Nemzeti Színház a *Ványa bácsit*, a Pécsi Nemzeti Színház a Csehov-novellákból összeállított A ku*tyás férfit* játssza.

Szegeden rangos, irodalmi szintű színházat csinálnak olyan klasszikusokkal, mint Madách, Hauptmann, Shaw és most Csehov. De a színvonalas műsorterv önmagában még nem színház, csak plakát. A dráma sorsa a színpadon, a létrehozás során dől el, amikor szétnyílik a függöny. A jó szándék szép, nemes, de kevés. Az a benyomásunk, hogy a *Ványa bácsit* rendezőileg, színészileg, díszlet, jelmez és kellék dolgában gondosabban, alaposabban kellett volna előkészíteni.

A színpadon döntő az első pillanat hatása, az első mozdulat, az első mondat, az első kellék, az első pillantás a díszletre, a játéktérre, az első jelmez. A színpadon az első pillanat éppoly fontos, akár egy regény első tíz oldala. Csak a könyvet becsukja az ember, ha nem tetszik, vagy ledobja a földre. A néző-térről már nehezebb kimenni.

A szegedi *Ványa bácsi* első jeleneténél kiderül, hogy a színpadtér kevés a játékhoz, túl beépített, nem engedi a színészeket mozogni, nem hagy teret, hiányzik a csehovi erdő, az ég, a távlat. (A díszlet Székely László munkája.) A jelmezek kiválasztása logikátlan, esetleges, nem segíti a színészi átlényegülést. (Jelmeztervező: Gombár Judit.) Asztrov (Nagy Attila) orvosi táskája ormótlan, nem or-

vosnak, hanem vigécnek való. Apróságok, első impressziók - Csehovnál ezen múlik, ezen is múlik az előadás harmóniája.

Színpadjainkon most két Ványa bácsi is szerepel: egy Budapesten a Vígszín-házban és egy Szegeden. Latinovits Zoltán és Bicskey Károly. A rendezők - Budapesten Horvai lstván, Szegeden Lendvai Ferenc - nagyjából rokon el-képzeléssel indultak, de nem egyforma értékkel valósították meg. Mindkét elő-adás rendezője szándékosan, tudatosan, gyökeresen eltért az előző *Ványa bácsi*-értelmezésektől. Szerintük Ványa bácsi nem megtépett, fáradt, kiégett élőhalott, aki már a darab kezdete előtt csatát vesztett, s ebbe beletörődve legyőzve, rezignáltan, csendesen viseli sorsát. Nem is üreg, csak negyvenhét éves, nem is „bácsi" még, Szónya csak megszokásból hív-ja így gyerekkorától kezdve. Tehát: drámailag, emberileg életerős ellenfél, aki a felvonásokat végigküzdi, harcol, és csak a dráma végén öregszik meg, nyugszik bele sorsába - amikor kiderül, hogy semmi esélye sincs, új életet már nem tud kezdeni, a szerelem, az elveszített lehetőségek már soha nem térnek vissza. Szónya vigasztaló, biztató szavai már csak földöntúli nyugalmat, megbékélést, kárpótlást ígérnek.

Sajnos Bicskey Károly, a szegedi Ványa bácsi nem építette fel elég alaposan, céltudatosan a szerepét. Fiatalos, élet-erős, groteszk, de nem tud meggyőzni arról, hogy igaza van, hogy neki járna minden az életben - hírnév, szerelem, amit Szerebrjakov elorzott előle. Nem hisszük el, hogy tehetséges, hogy szellemi fölényben van, hogy igazságtalanság történt vele, amit már jóvá se lehet tenni soha többé, mert elmúlt az idő. Bitskey alakítása nem meggyőző, nem tükrözi Ványa bácsi belső értékeit, nem alakul ki közte és Szerebrjakov (Bángyörgyi Károly) között erőteljes drámai küzdelem. Ez nemcsak Bicskey kissé felszínes, külsődleges játékán, hanem Bángyörgyi hamis szerepfelfogásán is múlik. Szerebrjakov az ő alakításában kedves, szelíd, rokonszenves, megnyerő, sőt jóságos lény, akit feleslegesen, érdemtelenül, oktalanul mindenki bánt és macerál. A második felvonás nagyjelenetében nem tűr-hetetlen, nyűgös, kiállhatatlan beteg, nem undorító, kisszerű, mindenki életét nyomorgató házizsarnok. Ellenkezőleg: aranyos, ápolásra, becézésre méltó ember, akivel Szónya és Jeléna szüntelenül érdemtelenül veszekszik. Az utolsó felvonásban, a birtokról való kivonulása pedig valóságos diadalmenet. Bángyörgyi játékából hiányzik a csehovi irónia, a groteszk karikatúra, és így az előadás a fonákjára fordul.

Mindez elsősorban nem Ványa bácsi és Szerebrjakov, nem Bitskey és Bángyörgyi, hanem a *rendezés* kérdése.

A Ványa bácsi szegedi bemutatója azt árulja cl, hogy a rendező ezúttal nem mérte be sem a színpadot, sem a jeleneteket, sem a karaktereket, sem a szerepek hierarchiáját. Ványa bácsiról, Szerebrjakovról már volt szó. Asztrovként Nagy Attila is csak teng-leng a színpadon, statisztál, tragikus életsorsa nem ráz meg bennünket. A többi szereplő, Jeléna, Szónya minduntalan Asztrovot idézi. Dicsérik okosságát, azt, hogy mindenhez ért, gyógyít, erdőt ültet, bátor, tehetséges ... „Elültet egy facsemetét, és már látja, hogy mi lesz belőle ezer év múlva, már felrémlik neki az emberiség boldogsága. Ritka az ilyen ember, szeretni kell... Iszik, néha durva, de annyi baj legyen! Tehetséges ember Oroszországban nem maradhat hiba nélkül..." - mondja Jeléna róla. Ebből mit se látunk. A többi szereplő dicséretét becsületszóra kell elhinnünk Asztrovról. S eb-ben nemcsak Nagy Attila a ludas, aki megmutatta már egy-két régebbi szerepben erőteljes tehetségét. A színpadon nem születik meg a csehovi jellemzés sem Ványa bácsiról (Michael Redgrave, Ványa bácsi chichesteri alakítója szerint a leghálásabb szerep Hamlet után), sem Asztrovról. Hiányzik alakítóikból az a szellemi, etikai fölény és többlet, amivel elnyerhetnék rokonszenvünket, jóllehet nagy emberi értékük ellenére kallódnak, pusztulnak, szürkülnek, rozsdásodnak.

Csehovnál a szerelem az, ami felrázza az embereket, szép tetteket, gondolatokat ébreszt bennük, vágyat kelt egy igazi, teljes élet után. Ebben az előadásban Asztrov és Jeléna a színpad két sarkából beszélnek egymáshoz, ölelkezésük, csókjuk esetlen, érzelemszegény, s a végleges búcsújuk sem jelentős esemény. Tompított, érzelemszegény az előadás.

A színészek közül a két vendég: Moór Mariann (Jeléna) és Margittay Ági (Szónya) nyújtja a legjobb alakítást. Moór Mariann finoman ráérez a szerep hangjára, csehovi légköre van. Az előadás korlátait ő se töri át, túl sokat bíz az ösztöneire, nem a konkrét drámai helyzetekből indul ki. Ezért gyakran melodrámát játszik őszinte érzelmek helyett.

Margittay Ági Szónyaként rokonszenves, alkalmas a szerepre, csak játékából még hiányzanak a szerep mélyebb rétegei: az átélt szenvedés, a felelősségvállalás, az Asztrov iránt érzett titkolt, gyöngéd, nagy szerelem. Rá is vonatkozik, ami a többi szereplőre: mintha szégyellné az érzéseit, szenvedélyeit.

Máriáss József Tyelégin-alakításának hangulata van, érdekes csehovi figura, kár, hogy sajnáltatja önmagát házassági tragédiájának elbeszélése közben. Arról igazán nem ő tehet, hogy az utolsó felvonásban az asztalnál Szerebrjakov professzor mellé ültették. (Nagy hiba: a színpadi hierarchia, a szerepek értékrendjének teljes félreértése. Tyeléginnel, e jámbor ingyenélővel, a kegyelemből megtűrttel, a dölyfös Szerebrjakov még kezet se fog, nemhogy mellé ülne!)

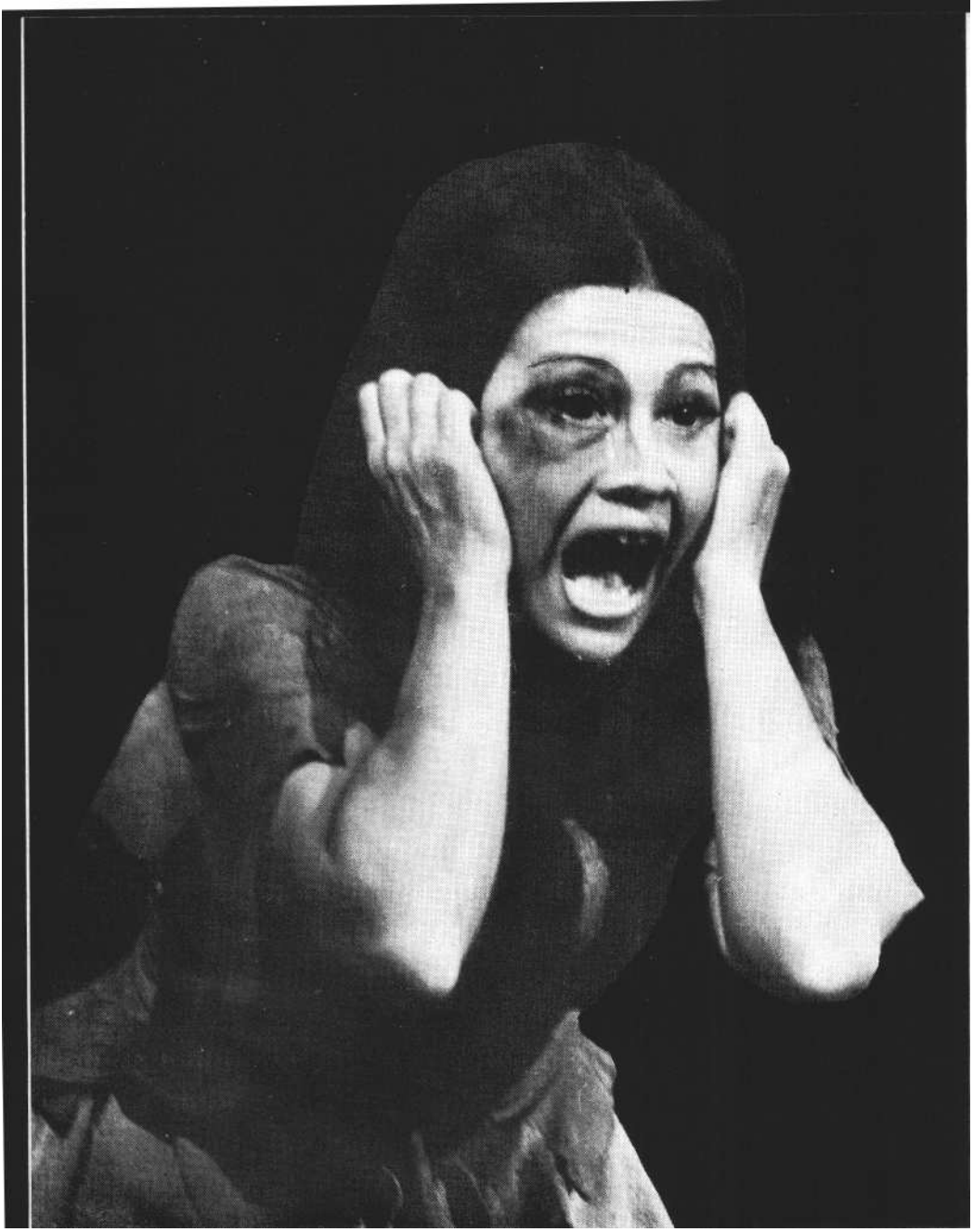
Barta Mária az anya, szoborszerűen megmintázott, hallgatag, súlyos, erőteljes figura. Jobban kellett volna hangsúlyoznia rajongását Szerebrjakov és megvetését Ványa iránt.

Bányász Ilona öreg dajkája hiteles epizód.

A Ványa bácsi szegedi bemutatójának három kiemelkedő jelenete van. Ezek mutatják az előadás valódi lehetőségeit: a második felvonásban Jeléna és Szónya kibékülése, egymással való tipikusan női súgása-búgása, a szerelmi titkok elárulása. Ez a jelenet az igazi, érzelmekben gazdag, oldottan őszinte emberi kapcsolaton túl sejteti a mögöttes tartalmakat is: Szónya rajongását és Jeléna titkolt szerelmét Asztrov iránt. Nagyszerű mű-vészi bizonyítéka két kiváló színésznő fellobbanó játékkedvének.

Ugyancsak a második felvonásban Ványa bácsi nagy monológját (amikor Jeléna elutasítja) Bicskey Károly kétségbeesésében a földön fekve, henteregve, dalolva mondja el. Bátor, eredeti, a helyzethez, a figurához illő színészi alakítás és rendezői ötlet. Sokat árul el a tehetséges színész groteszk, fanyar humorából. Éppúgy, mint a harmadik felvonásban a sikertelen gyilkossági kísérlet jelenetében, amikor végsőkig elkeseredve lép be a színpadra revolverrel a kezében.

A Ványa bácsi második felvonásában éjjel kitör a vihar, égzengés, zápor, mennydörgés oldja fel a fojtogató, torokszorító, fülledt légkört. A szegedi előadásban a vihar elmaradt, csak beszéltek róla. Ez akár szimbóluma is lehet a bemutatónak.



LEIGH-WASSERMANN-DARION: LA MANCHA LOVAGJA (FŐVÁROSI OPERETTSZÍNHÁZ, GALAMBOS ERZSI (ALDONZA) (Iklády László felv.)

7

Mire lenne jó a musical?

A musical története egybeesik a dráma történetével. Musicalt írtak a görög klasszikusok, miután a ma prózában előadott szövegeket énekelték, a római drámákhoz is szereztek zenét, Molière nem riadt vissza attól, hogy a közönség igényét dal- és táncbetétekkel szolgálja, és Shakespeare is meghajolt közönsége előtt, mert versei egy részét, főleg vígjátékaiban, szintén énekelték. A zene és a próza összekapcsolása, illetve ősi szétválaszthatatlansága azonban nem egyszerűen a mindenkori plebs differenciálatlan igényeire vezethető vissza. A színpadi realizmusnak mindig is eszköze volt a prózai szöveg kiemelése a mindennapok világából, akár úgy, hogy ezt a szöveget versben írták, akár úgy, hogy még énekelték is. A dráma nagy korszaka után persze a vers és a zene teljesen szétvált, úgyhogy azóta minden Gesammtkunst előbb vagy utóbb halálra van ítélve, mert vagy a zene vagy a szöveg játssza a vezető szerepet, és az egyik megöli a másikat. Az is *igaz,* hogy a naturalista színpadi műveket, ezeket a halálosan komoly mondanivalójú, egyéb-ként viharsebesen porosodó drámákat nem is lehet megzenésíteni és némileg különös volna, ha mondjuk Ibsen *Nórá*ja belépőt énekelne a babaszobába. (Bár nincs kizárva, hogy ez határozottan javára válna Ibsennek.) A naturalizmus leküzdésének persze csak egyik útja a zene visszaállítása eredeti jogaiba, és nem állítható, hogy a színpadot az operára vagy az operett, esetleg a musical menthetné meg. Brecht mindenesetre volt olyan rafinált, hogy a songok gyártását esztétikai érvek helyett nagy szemérmesen ideológiai érvekkel támasztotta alá, politikai meggondolásból hozta vissza a költészetet a színpadra, és használta ki a színpad nyújtotta, különben általában kihasználatlanul maradó lehetőségeket. A görögök és Brecht, Molière és Shakespeare - ők nagyjából tudták, mihez lehet kezdeni a színpadon. Es közös jellemzőjük: nemigen fogható rájuk, hogy beleragadtak volna a naturalizmusba.

Ellentétben a magyar színház alig két évszázados, következetesen lagymatag történetével. Csokonai, Katona, Vörösmarty és Madách bukkan fel ebből a szürkeségből és kétségbeesetten próbál a felszínen maradni, legalább egy-egy mű erejéig, hogy aztán lehúzza őket a népszínmű, a polgári középfaj és ezek lehetséges számtalan változata. A szürkeségben tenyésző színvakok színházára talán az egyetlen Bornemisza Péter találhatna megfelelően színes szavakat.

Egyik filozófusunk szellemes megállapításával élve nálunk az 50-es években megszűnt az embernek ember által való ábrázolása. A magyar színpadon ennek jóval korábbi és mélyebb hagyományai vannak. Ezért minden olyan műfajt forrón üdvözölni kell, amelyben legalább nyomokban megvan a lehetőség arra, hogy segítségével visszahozzuk a szín-padra az emberábrázolást. Hozzuk vissza azt, ami sosem volt meg túlságosan. Teremtsük meg, majdnem a semmiből, a költészetet, amelyben a magyar színpad folytatólagosan oly nagy szükséget lát. És ha végképp nem megy másként, legalább a zenés műfajokban.

Erre ugyanis a zenés műfaj elvileg alkalmas. Nem lehet érdektelen, földhöz-ragadt naturalizmust csinálni akkor, amikor a szereplők dalolva közlik egy-mással, hogy megdrágult a tej. A zenés darab is lehet érdektelen, lehet unalmas, zenéje lehet pocsék, előadói énekelhetnek hamisan és táncolhatnak sután, egy azonban biztos: gyakran a legvacakabb operett is inkább színház, mint a legsúlyosabb könyvdráma. Nem attól színház, hogy a legnagyobb közönséget vonzza, inkább azért, mert a színészek szabadabban mozoghatnak, kiélhetik játékszenvedélyüket, mert az évszázados jellemek laza jelmezében olyasmit közvetítenek a mának, amit ma nem írnak meg, és amit a commedia dell'arte idején sem tartot-

tak érdemesnek megírni, hiszen úgyis eljátszották. A színészek színházat csinálhatnak, ha akarják, a darabgyártók és a slágerkontaminátorok pedig megteremthetik annak feltételeit, ha akarják.

Ehhez semmi másra nincs szükség, mint a játék szeretetére. Annak felisme-résére, hogy a minden emberben meg-levő játékszenvedély kiélését a közönség játékigényének kielégítésére a színészek számára minél teljesebben biztosítani kell. Ha a színész élvezheti, amit csinál, a közönség nyilván elégedett lesz. Ha a színész élvezettel játszhat, egészen biztos, hogy embert ábrázol a színpadon. Önmagát vagy mást, mindegy. Végül is a színház nem attól vonzó, *hogy a* szín-padon felépítenek egy másik színpadot, hangsúlyozva, hogy amit a közönség lát, az nem a valóság, hanem égi mása. A jó színház eleve játék, ha pedig nem az, akkor nem segít a hókuszpókusz.

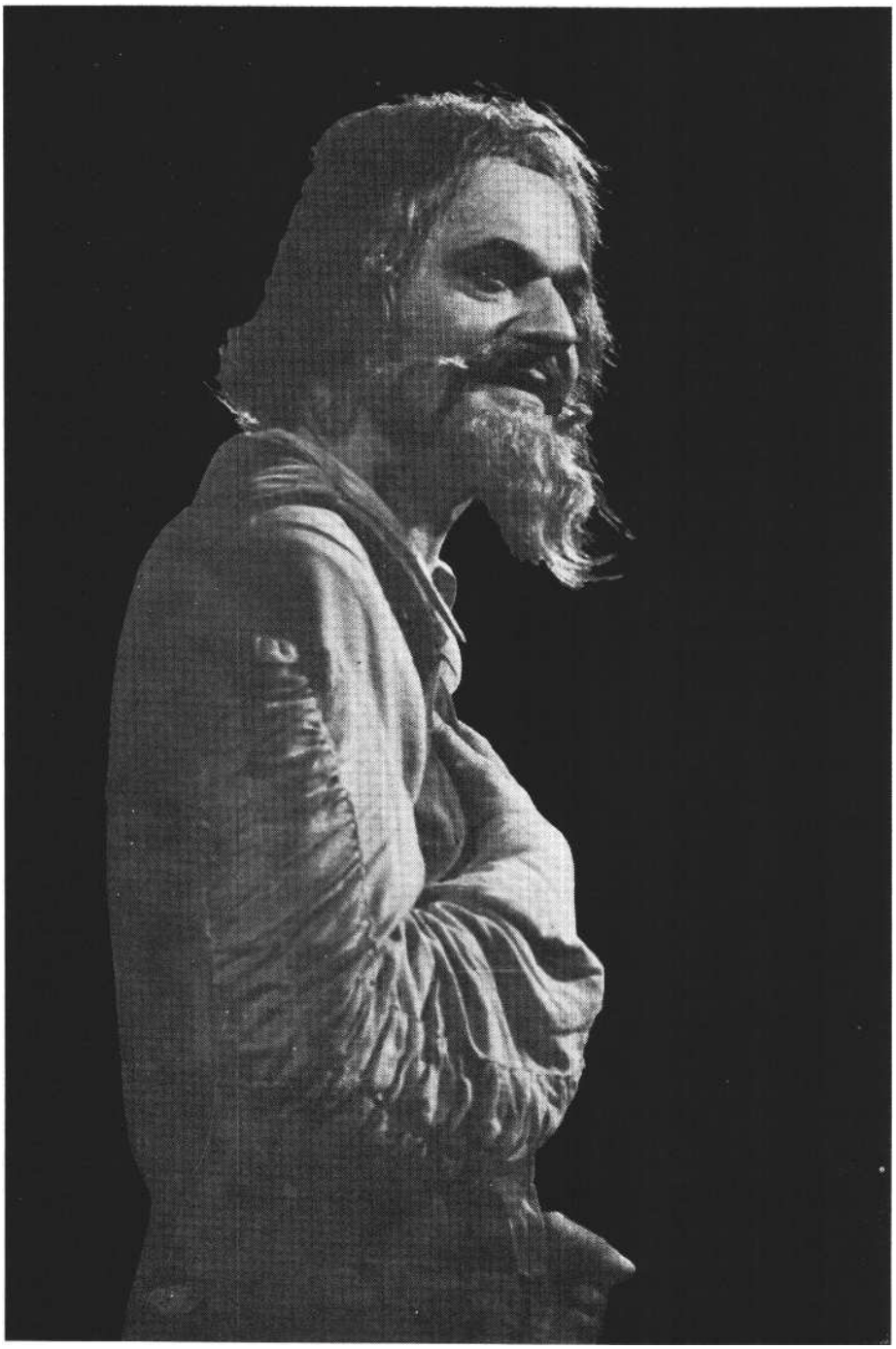
És még egy előnye van a zenés darabnak. Miután nem számít „komoly" műnek, szerzői szabadabban mozoghatnak az értékek jogilag és szerzői jogdíj szerint degradált hierarchiájában. A zenés darab szerzőit nem kötik megkövült kategóriák, onnan szerezhetnek, ahonnan csak akarnak, átmenthetik, bármennyire is leegyszerűsítve, a remekműnek bizonyult darabok felépítését, jellemeit, megoldásait, és ezzel akaratukon kívül nyugodt lélekkel biztosíthatják a színház folyamatosságát. Ezt persze tudatosan is lehet művelni, szándékosan is ki lehet fosztani Shakespeare-t a jelennek, mint ezt a *West Side Story* szerzői tették, vagy ahogy mások Shaw-ból is egész csinos musical-szerzőt tudtak faragni. Nem kell ehhez más, mint egy gyakorlott szövegíró, egy aránylag jó fülű zeneszerző, egy épkézláb színészekkel, rendezővel, zenekarral, koreográfussal és némi elképzeléssel rendelkező színház.

Mindez megvan a Fővárosi Operettszínházban. Megvan még az újra való törekvés is. A legújabb produkciókban azonban furcsa keveredésnek lehetünk tanúi. Ez annál is különösebb, mert a színháznak csakugyan minden feltétele adva van, hogy korszerű színházat csináljon. Nem beszélve a félautomata világítóberendezésről és az ipari tévéről, ami nélkül a reneszánsz angol színház is elvegetálgatott, az Operettszínház aránylag bővelkedik tehetséges, énekelni, táncolni, sőt beszélni is tudó, jórészt fiatal színészekben, szellemes jelmez- és díszlettervezőkben, ötletgazdag rendezőkben. Másrészt azonban az Operettszínháznak van egy hagyománya, amellyel vagy leszámol, vagy mit sem ér a tehetség, a törekvés, a technika.

Hogy mi rejlik a társulatban, az már a *West Side Story* kitűnő megvalósítása-kor kiderült. Ehhez újabb adalék a L*óvátett lovagok,* Seregi László kitűnő rendezői ötleteivel, a vidám, felszabadult játékkal, Darvas Ferenc tehetséges, sok-oldalú zenéjével, Galambos Erzsi, Lehoczky Zsuzsa, Várhegyi Teréz, Kertész Péter és Harsányi Frigyes jókedvű játékával. Emellett azonban alapvető hibákkal is. Például azzal, hogy az együttes képtelen egységes stílusban játszani. El-tekintve attól, *hogy a* Shakespeare-t egyébként szellemesen átfogalmazó Mészöly Dezső vontatott, fölösleges, unalmas, hatástalan részletekkel is megtömte a szöveget, és ezeket senki se húzta *ki,* mert a kötelező három órának meg kell lennie, olykor egyenesen elképesztő, hogy a színészek egymás játékától milyen rosszul érzik magukat. Ez a kínos érzés pedig nyilván átterjed a közönség-re is. Elképzelhetetlen, *hogy* a rendező ne volna képes az előbb említett kitűnő színészek mellett működő többi szereplőt rábírni arra, hogy legalább a darab hangulatának megfelelő magánszámokat próbáljon előadni, ha már kollektív játékra nem hajlandó.

Még inkább érvényes ez a világsikernek kikiáltott, lapos szöveggel és slágerré válni képtelen zenével rendelkező *La Mancha lovagjára.* Ha a másik lovagokban még érezhető, hogy a színház modernebb, játékosabb megoldásokat óhajt kialakítani, a búsképű lovagra ebből már mi sem jut. Eleve elhibázott Csinády István díszlete, amely egyébként ön-magában az utóbbi évek egyik leghatásosabb megoldása. De ez a súlyos, inkvizíciós tömlöc, csikorogva felhúzható lépcsőjével, véresen komoly és tragikus hangulatot sugall, és az enyhén szólva ízléstelenül felszínes közhelygyűjternényt annak lehetőségétől is megfosztja, hogy legalább ironizálva, félvállról *véve* lehessen előadni. Eleve elhibázott továbbá néhány rendezői megoldás, éspedig azért, mert *a Lóvátett* lovagokban *még* játszani tudó Seregi László itt emberi és filozófiai mélységeket vélt felfedezni. Mert hiszen ha már a darab úgyis játék a játékban, akkor más modernkedéstől sem kell visszariadni, akkor úgynevezett kegyetlen színházat lehet játszani, akkor az inkvizíció durván cibálhat ki a szín-pad alól egy nyivákoló elítéltet, akkor a *West Side Storyban* még helyénvaló, sőt ízléses megerőszakolási jelenetet tovább lehet fokozni, és kellően el lehet durvítani. Így aztán a két ember által jelképezett forgó szélmalom könnyed szellemessége idegen marad a rendezés egész szellemétől, amely egyébként adandó alkalommal az operetti hatásvadászattól sem riad vissza, úgyhogy a tükörlovag fenségesen csillog. Mindez azonban még elviselhető lenne, ha a társulat önmagához következetesen tudna játszani. De a máskor bájosan szellemes Galambos Erzsi úgy véli, hogy végre tragikát játszhat, és olyan naturálisan szenved, mintha ez volna első műkedvelő előadása; a mindig elegáns Darvas Iván néha modoros, időnként megríkatásra veszi a figurát, máskor unatkozva, de persze elegánsan lépeget, ürességgel ellensúlyozza a szerep ürességét; Maros Gábor pedig, aki már a *Lóvátett* lovagokban bebizonyította, hogy nem tud bumfordi népi alakot játszani, mert grimaszai mögül hiányzik a humor és a kedvesség, Sanchóként folytatja az általa elképzelt, már a múlt században is idejétmúlt népi alak tájolásba se illő ugrándozását.

Mintha már most, az újszerűvel való kísérletezés kezdetén valami bénítaná az Operettszínház társulatát. Hogy ennek mi az oka, azt csak találgatni lehet. Mert az sem áll teljesen, hogy az operett bevált sablonjaihoz való ragaszkodás tenné nehézzé az átmenetet, hogy a színház közönsége megtartása érdekében fokozatosan kívánná a változást bevezetni. Fényes Szabolcs operettje, *a Mit vesztett el, kisasszony?* ezt elég pregnánsan bizonyítja. Egy operettet feltétlenül a megfelelő színvonalon kellene előadnia a társulatnak, még akkor is, ha Fényes Szabolcs zenéje ezúttal jellegtelen, ha Békeffi István és Szenes Iván szövege szellemtelen, még akkor is, ha az egész történet blőd és tulajdonképpen *vérlázító,* még akkor is, ha szó sem lehet arról, hogy a színészek higgyenek a darabban. Az ilyen operettek ellen fortyognak a Millennium óta szellemi életünk nagyjai, akik persze már rég rájöhettek, hogy tulajdon emberi méltóságukat sérti, ha kikelnek az ízlésrombolás ellen, mert ez a színvonal még a kritikát sem érdemli meg. Egyszóval, ezt a tákolmányt is elő lehet adni valahogy. Megint más kérdés, elő kell-e, vagy egyáltalán: elő szabad-e adni egy ilyen darabot 197I-ben, de a közönség, amely aggszüzekből, nem túl vastag pénzű hivatalnokokból áll, az egyetlen ismétlést Rátonyi és Várhegyi Teréz tangójánál követeli, nem



LEIGH-WASSERMANN-DARION: LA MANCHA LOVAGJA (FŐVÁROSI OPERETTSZÍNHÁZ)
DARVAS IVÁN (DON QUIJOTE) (Ikládv László felv.)

lehetünk megnyugodva afelől, hogy a színház legalább az operett stagnáló hagyományaihoz kötődne.

Mert ha giccs, akkor legyen tömény giccs, legyen tökéletes giccs. De a Fényes Szabolcs-operettben egyetlen szám sincs, amely legalább a Kislány a zongoránál mércéjét megütné, és nem nagy vigasz, hogy Mitch Leigh zenéjéből sem emelhető ki egynél több taktus. Az ember arra gondol, hogy a *Csárdáskirálynő* még mindig mennyivel színvonalasabb, igaz, hogy annak verseit Gábor Andor írta, és Kálmán Imre legalább sejtette, miből lesz a sláger. De az ember arra is gondolhat, *hogy a Csárdáskirálynő a* maga retrográd világnézetével még mindig mennyivel haladóbb, mint a Főváro si Operettszínház legújabb produkcióinak szelleme, még mindig mennyivel tisztességesebb, mint *a Mit vesztett el, kisasszony?,* avagy *a La Mancha lovagja,* és ha az ember erre gondol, akkor a *Lóvátett lovagok* bizonyos erényei is eltörpülnek, és *a West Side Story* csak véletlen felcsillanásnak tűnik.

Így kissé reménytelennek látszik, hogy a zenés műfajban az Operettszínházban történjék valami. Mert megvan ugyan minden feltétel, hogy kitűnő elő-adások szülessenek, megvan az örök út is, amelyen járni lehet: megzenésíteni a drámairodalom bevált témáit, a színházi nagyképűségnek fittyet hányva visszatérni a színház éltető eleméhez, a játékhoz, a fantáziához, mindez nagyon is lehetséges az Operettszínházban, de valami kevés hiányzik hozzá mégis. Valahogy senkinek se jut eszébe, hogy korlátozott számú költői drámáinkból musicalt készítsen. A szép művek legalább azzal a reménnyel kecsegtetnek, hogy nehezebb olyan undorítóvá tenni őket, mint amilyenné az eredeti alkotások válnak. És elképzelhetetlennek tűnik még ma is, hogy *a La Mancha lovagjá*nál jobbat hazai szerzők ne tudnának csinálni. Jobb nála *a Lóvátett lovagok* is, bár az összehasonlítás nem jelent sem-mit, mert Cervantest és halhatatlan alakjait a rangos külföldi szerzők olyan mértékben dehonesztálták, hogy le a kalappal, de visszagondolhatunk *az Egy szerelem három éjszakájára,* amely történetesen és véletlenül magyar szerzők igen szép alkotása volt. És az is elképzelhetetlen, hogy a magyar zeneszerzők, akár a beat-együttesek is, ne tudnának remek zenét szerezni, ha fölkérnék őket. És mindezen túl kár a tehetséges és felkészült színészekért. Kár például Galambos Erzsiért, aki többet tud, mint amennyit színésznő kötelezően tudhat, kár Várhegyi Terézért, aki tehetsége mellett olyan üde, hogy az már anakronizmus, kár többek között Kertész Péterért, aki hülyeségeket próbál emberibbé tenni humorával, és szerepei ellenére egy-egy pillanatra még lírát és valódi meghatódást is fel tud villantani.

Persze nem csinálnak *West Side Storyt* olyan gyakran, hogy az Operettszínház minden előadása ünnepnap lehetne.

-ó -gy

8

Simonne Evrard szelídsége

Jegyzet Olsavszky Évárói

A dráma Jean Paul Marat meggyilkolásáról szól. Simonne Evrard, Marat élettársa ebben a drámában csak statisztál. Úgyszólván nincs is szerepe. Az írói instrukció szerint életkora bizonytalan, intézeti ruhát visel, köténnyel és fejkendővel, tartása görbe, mozdulatai görcsösek és kificamodottak. Minden alkalmat megragad, hogy Marat fején a borogatást kicserélje. Néhány mondata van, egy

heves kitörése. *Az írott* darabban voltaképp csak színfolt. A debreceni Kis Színpadon az egyik legsúlyosabb egyéniség. Anélkül, hogy megbontaná az elő-adás egyensúlyát; sőt, nemegyszer éppen ő az, aki megmenti ezt az egyen-súlyt. A Weiss-darab drámaisága Marat és de Sade márki szópárbajai alatt meg-lehetősen visszaesik, a filozófiai és politikai érvek összecsapása túlságosan is egysíkúnak tűnik az egész játék többrétegűségéhez és áttételességéhez. Simonne Evrard azonban, aki az egész előadás alatt ott kuporog Marat kádja mellett, ilyenkor kigyúl, nagy kerek szemei Marat-ra merednek, aggodalom és őrület, rajongás és félelem, bizonytalanság és határtalan bizalom vésődik az arcára; s a dráma, mely Simonne tekintetében tükröződik, a dráma, mely Marat és Simonne kapcsolatából ered, színpadi hitelt ad a forradalomról szóló elvi szócsatának is. Hiszen nemcsak azt figyeljük, hogy ki kerül ki győztesen a vitából, Marat-nak vagy de Sade-nak van-c igaza (sőt, ezt igazából nem is figyeljük, mert rokonszenvünk egyértelműen Marat-é), hanem azt, hogy Marat győzelme vagy veresége, lázas „igehirdetése" vagy pillanatnyi megszégyenülése mit vált ki Simonne-ból. Marat prófétálása, mely minden igazsága ellenére *önmagában* még nem lenne színház, így válik emberi és drámai viszonylattá, élő színpadi művészetté.

Olsavszky Éva nem hivalkodó színész: akkor is vissza tud húzódni, akkor is elsősorban *szolgálni* igyekszik az elő-adást, ha központi szerepe van a drámában, mint legutóbb *a Rekviem egy apácáért* Temple-jét vagy régebben *a Hoszszú út az éjszakába* Mary-jét alakítva. Elsősorban nem jelenlétével, hanem belülről megformált gesztusaival akar jelen lenni és van is jelen a színpadon. Ezért tudott az O'Neill-darabban szinte évtizedeket öregedni, mert a gesztusai „öregedtek meg", a gesztusaiban rajzolódott ki, mondhatnánk, nyers valóságként, megrázó és elhitető erővel a morfium rombolása; ezért tudta Faulkner hisztérikus és elegáns, lezüllött úrilányának drámáját megformálni, bár maga a szerep alkatilag nem éppen neki való volt. S ezért oly nagyszerű Simonne Evrard-ként: itt valóban az Olsavszky-féle alázat, az „észrevehetetlen", mégis minden rezdülésében kidolgozott gesztusművészet segíti, erősíti a legjobban a dráma feszültségét. Olsavszky Simonne-ja kiapadhatatlan emocionális forrása a debreceni Kis Színpad előadásának, az érzelmek örökmécsese Marat kádja mellett, a forradalom oltárán.

Ez a Simonne az egyetlen, aki *szelíd* ebben az előadásban. Az egyetlen, aki a szívével van jelen a „bolondok" produkciójában, az egyetlen, aki nem lázad fel szerepe ellen, mert szerepe szerint is aggódnia kell Marat-ért és félteni őt Corday Sarolta gyilkos tőrétől. Figyelő tekintetének tehát minden váratlan fordulat gyanús, az is, amikor a „bolondok" kilépnek szerepükből, ebben is cselt vagy veszélyt sejt, s annál görcsösebben ragaszkodik saját feladatához. Amikor Corday második látogatása után kifakad, oly mélyről és szenvedélyesen szakadnak fel belőle a szavak („Nem engedek be senkit! ..."), ahogy csak az ő Simonne-ját játszó „őrültből" törhetnek elő: valamiféle eszeveszett azonosulás láncolja Marat-hoz. S ez ad igazi drámai hitelt pantomimikus gesztusainak is Corday mindhárom látogatásakor (ablaknyitás, levélátvétel stb.) ; ez erősíti fel, teszi tragikussá tehetetlen megsemmisülését Marat halálakor.

A bevonulás alkalmával és az előadás végén, amikor a tapsra ugyanígy visszajönnek a charentoni elmegyógyintézet műkedvelő színjátszói, a kötelet fogva, ostoba, bárgyú tekintettel a nézőkre meredve, Simonne Evrard - vagyis a Simonne-t játszó intézeti ápolt, *azaz* Olsavszky - a szájába veszi sapkája pántját, s ekkor ő is „kikacsint" a szerepből. S kacsintásával még egy titokba belopja a nézőt: hogy ebben az alakításban nem egyszerűen Simonne Evrard-ról és Marat-ról van szó, hanem egy őrült álmáról is. Sőt, talán elsősorban erről. A forradalom *megálmodásáról,* ami paradox módon többet és drámaibbat mond el magáról a forradalomról, mint Marat tüzes és igaz szavai. Simonne szelídségében a megnyomorítottak fájdalma sajog és szomjas reménysége ég, olthatatlanul.

P. A.

Kaszó D. rajza

műhely

S A Á D K A T A L I N

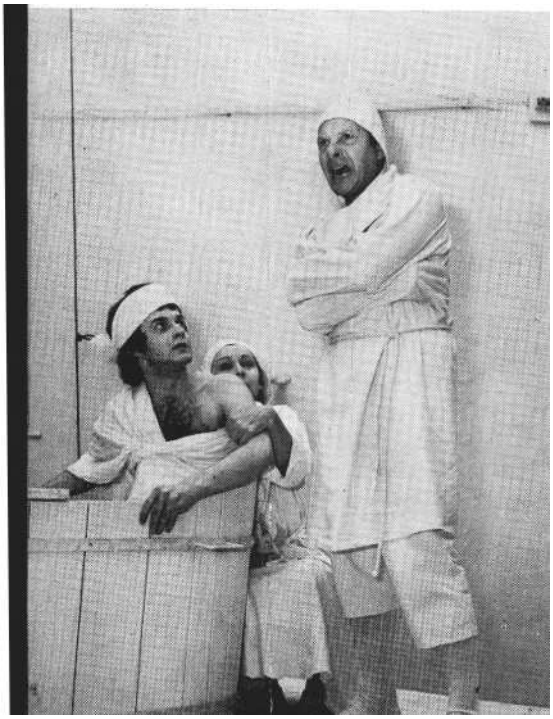
A „Marat" debreceni próbáin

Két sikeres stúdiószínpadi bemutató - a *MacBird* és a *Negyven gazfickó meg egy ma született bárány* után meglepő feladatra vállalkozott a debreceni Csokonai Színház társulata Giricz Mátyás vezetésével: Peter Weiss nagy színpadra írt, látványos tablókat beállító és mozgató, énekre, zenekari muzsikára, pantomimbetétekre komponált, nagyszabású művének stúdiószínpadon történő elő-adására. A vállalkozás egyik ihletője kétségkívül Kerekes Imre *Kapaszkodj, Malvin, jön a kanyar* című darabjának pár évvel ezelőtti nagy sikerű debreceni előadása volt, annál is inkább, mert a *Malvin - az* író szerint is - a Weiss-mű hatása alatt született. Miért ne próbálkozzon meg tehát a társulat az „eredetivel" is? De a nagy színpadon való be-mutatás gondolata szinte fel sem merült. Giriczet a színész-néző kapcsolat módozatainak s azoknak a sajátos művészi eszközöknek *a* megkeresése foglalkoztatja, melyeket a Kis Színpad körülményei meghatároznak. S bár kezdetben megoldhatatlan feladatnak tűnt számára *a Marat halála* stúdiószínházi megvalósí*tása,* később egyre több benne rejlő lehetőséget fedezett fel.

A stúdiószínpad Giricznek nem arra nyújt lehetőseget, hogy egy-két szerep-

lős, mondjuk így, kamaradarabokat játsszanak el ott, hanem a színház gazdag eszközei érdeklik. Az a lehetőség tehát, hogy mód nyílik a szokatlan játékstílus-ra, hogy a Kis Színpad téradottságai mindig új és új tervezői, rendezői, színészi eszközök keresésére kényszerítik a színházat. Ez a lehetőség persze önmagában még nem indokol és tesz lehetővé egy kis színpadi produkciót, az elő-adás másik részesének, a nézőnek minden esetben drámai funkciója kell hogy legyen. Így volt ez *a MacBird* és a *Negyven gazfickó* esetében, s ebben az igényben rejlik elsősorban a Weiss-darab stúdiószínpadra vitelének alapgondolata is: *a Marat halála* weissi dramaturgiája szerint az őrültek elhatározzák, hogy eljátszanak egy darabot egy bizonyos, meghívott közönség előtt. A „hagyományos" színházba jegyet váltott nézők egy felépített színpadot látnak maguk előtt, s az ott folyó játékot az ugyancsak a színpadon valahol elhelyezett statiszta-nézők nézik. Úgy tűnik, a jegyet váltott nézők bizonyos fokig passzívabb szemlélői az őrültek játékának, mint a színpadon ülők, tehát mint a már eleve a játékba komponált néző-statisztéria. Ebből a felismerésből természetszerűleg adódik egyfajta áttétel lehetősége, a stúdiószínpadra való komponálhatóság gondolata. Itt ugyanis nincs szükség statisztéria-nézőkre, maga az előadás nézőközönsége foglalhat helyet az őrültek háza „fürdőszalonjában". A jegyet váltott néző szerepe, funkciója is megváltozik ezáltal, s megnövekszik a néző felelősségérzete is a játékot illetően. Azaz megnövekedhet. S ebből következik végül a harmadik szempont, mely a *Marat* stúdiószínpadi bemutatóját megmagyarázza: beleillik abba a politikai arculatba, melyet az eddigi két kis színpadi produkció már kialakított, s nem-csak beleillik, hanem élesebbé, egyértelműbbé is fogalmazza azt. A Kis Színpad „politizálása" persze eleve indirekt politizálást jelent: a politikai téma és a politikai tendencia költői színházi eszközökkel fejeződik ki.

PETER WEISS: MARAT/SADE
(DEBRECENI KIS SZÍNPAD)
SZŰCS ANDRÁS (MARAT), OLSAVSZKY ÉVA (SIMONNE EVRARD) ÉS SÁROSDY REZSŐ (JACQUES ROUX)
(Kalmár Tibor felv.)



Giricz felfogásában *a Marat halála az* eredeti műnél egyértelműbben igyekszik választ adni, állást foglalni: az volt a rendező szándéka, hogy bár az eredeti darabban Marat-nak nagyon kevés érv adatott Sade ellen - Sade érvanyaga hatásosabb és mennyiségileg is több -, ennek ellenére Marat és a négy énekes iránt ébresszen szimpátiát a nézőtéren ülőkben és a játszó színészekben egyaránt. Ez vezette elsősorban a darab szöveganyagának megrövidítésében és a szövegrészek bizonyos átcsoportosításában is, melytől az előadás egyensúlya megváltozott. A rendező felfogása szerint a négy énekes képviseli a népet: Koko, Popo, Kukuriku és Rozi olyan népet jelenít meg, amely vágyai szerint törekszik ugyan a szociális felszabadulásra, de hogy az végbe is menjen, ahhoz hősökre van szüksége. A négy énekes olykor megzavarodik, kikerül Marat hatása alól, s időnként ellentétes irányokba terelődik. Hol kicsúfolják Marat-t, vagy Sade szuggesztiójára épp kishitűségét igyekszenek felkelteni, hol pedig Roux forradalmi radikalizmusa ragadja el őket, s öncélú, anarchista őrjöngésbe csapnak. Nem öntudatos tehát ez a nép, mégis valamiféle *állandóságot* jelöl. Mindez persze áttételeken keresztül nyilvánul meg: az előadás megrendezésének kulcsa - s eszmei vonalának íve - azokon a részleteken keresztül válik nyilvánvalóvá, amelyekben a de Sade által megírt, lényegében forradalomellenes darab előadása folyamán az azt ját-szó betegek eltérnek Sade darabjának szövegétől, a „rendező" Sade beállításaitól és a forradalmár Marat vonzáskörébe kerülnek, ezzel mintegy meghamisítva a sade-i szándékot. Sade és Coulmier előadása eszmeileg kezd tehát tönkremenni, Sade mind sűrűbben kénytelen közbeavatkozni saját darabjába, egyre élesebben és nyíltabban fogalmazza meg forradalomellenes nézeteit, s ellenszenvet ébresztő érvelési módja - önkorbácsolás, kivégzések stb. - folytán a bent ülő nézőt is a forradalmár Marat felé taszítja. Lényegében tehát az elő-adás pozitív politikai tendenciája abban rejlik, *hogy a* „játszók" vagy eltérnek az általuk előadásra szánt darab eszmei vonalától, vagy pedig olyan durván kénytelenek érvelni, hogy ezzel érvelésük ellenkezőjére fordul, s ellenérzést kelt a nézőben.

Ezek az áttételek és síkok differenciáltabb és bonyolultabb feladat elé állították a rendezőt, a tervezőt és a színészeket, mint a Kis Színpad eddigi bemutatói, ahogyan Weiss műve is bonyolultabb Barbara Garson és Oldrich Danek darabjánál. Nagyobb elmélyülést igényelt a színháztól, de több történeti és színházi ismeretet kíván a nézőtől is.

Olvasópróba

Ezt a rendkívüli feladatot viszonylag rövid idő alatt oldotta meg a társulat. A próbaidő nem érte el a három hetet sem, s egyébként is szokatlan módon alakult: az olvasópróba nem a rendelkezőpróbák megkezdése előtt zajlott le, hanem jóval korábban. Az olvasó- és elemzőpróba után szünet állt be a rendező moszkvai tartózkodása miatt, ezt a színészek tanulással tölthették, ami, verses darabról lévén szó, kifejezetten hasznára is vált a rendelkezőpróbák sikerének: ott már alig-alig vették kezük-be a színészek a szerep kéziratát. A játékok így sokkal hamarabb és mélyebben rögződtek.

Az olvasópróbán a szereplők szereposztás nélkül ismerkedtek meg a darab-bal, anélkül ültek be tehát a felolvasásra, hogy tudták volna, ki mit fog játszani. Giricz színházában ennek elvi jelentősége van, minthogy a színész, ha tudja, melyik szerepet kell majd eljátszania, a darab felolvasása alatt akaratlanul is csak a saját szerepére koncentrál. A korszerű színház igénye szerint a színésznek azonban nemcsak a szerepet, hanem a darabot is el kell játszania. A szereposztás ismerete nélkül jobban figyelemmel kíséri a darab egészét, szabadabban adja át magát a darab hatásainak. Érdemes még megjegyeznünk itt, hogy Giricz minden esetben maga olvassa fel a darabot, s ezt éppoly fontos

mozzanatnak tekinti, mint a rendelkező- vagy főpróbákat, hiszen a rendező a darab felolvasásának módjával, hangulatával már itt sok mindent át tud adni el-képzeléseiből a színészeknek.

Mindjárt a felolvasás után kiosztja a szerepeket. A következő próbán a szereplők visszaolvassák; ennek tulajdonképpen csak technikai oka van: kijavítják a gépelési hibákat, megbeszélik a kézenfekvő húzásokat. Jó lazító hatása van viszont a darab szereplőire ez a kötelezettség nélküli visszaolvasás. Majd még egy összeolvasás következik, még mindig csak a szöveg szövetével való közelebbi ismerkedés céljából, s csak ezután kerül sor *az elemzőpróbára*, ami ugyan-csak fontos mozzanat. Ellentétben az irodalmi elemzéssel, Giricz *a cselekvő* elemzés híve, nem az elvont, az író életéről és koráról szóló, irodalomtörténeti előadásra helyezi a hangsúlyt, ezzel kap csolatban egyelőre csupán a legszükségesebbre szorítkozik, hogy ne irodalmi irányba indítsa el a szerep alakítóját, hanem a szorosabban vett színházi irányba.

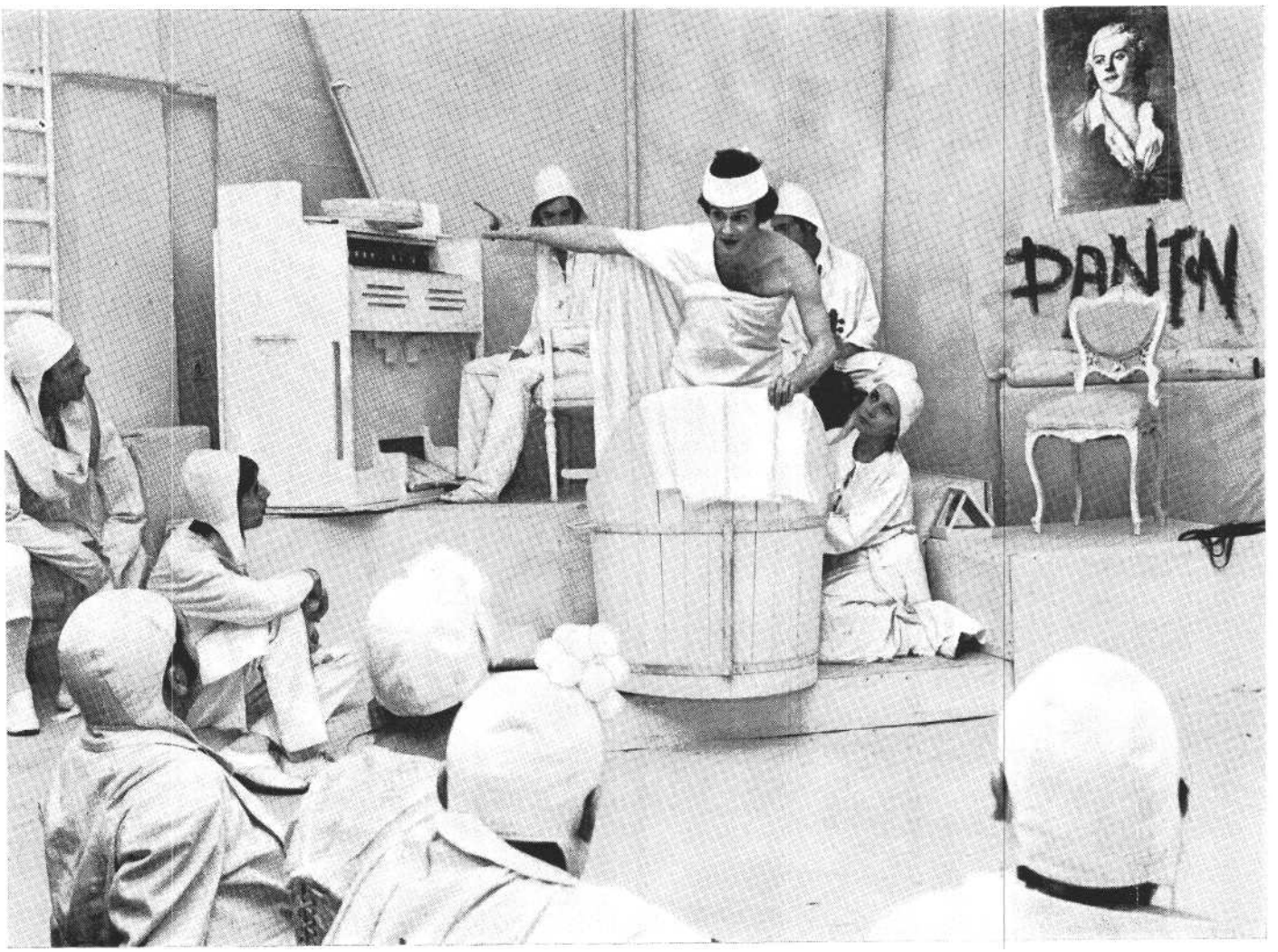
Együtt elemzik és tapintják ki a darab cselekményének fő vonalát, a drámai konfliktusból eredő táborokat, s ezen belül az egyes szerepek - alakok - helyzetét, keresik meg a darab cselekményének fordulópontjait, s a darab, illetve az előadás eszmei mondanivalóját. Ezt követően aztán konkrétabban is megpróbálják meghatározni az egyes szerepek *törekvési szándékát*, az alakok egymáshoz való viszonyát, megrajzolni az egyes szerepek fordulópontjainak és fejlődésének ívét. Mindez persze nem elvontan történik: a színészeknek igyekezniük kell önmagukat képzeletben hehelyettesíteni a szerepekbe, a szerepek szándékába, megbarátkozni az elemzett jellegzetességekkel, megtenni az első lépéseket, hogy az „idegen" szándékok a „sajátjukká" váljanak s beépüljenek a szubjektumukba. A darab jellegétől, mélységétől függ, hogy milyen alaposan kell ezt a munkát elvégezni, s csak ezt követhetik majd a részletesebb szövet , jelenet- és mondatelemzések.

A cselekvő elemzésnek az irodalmi elé helyezése szintén alapvető aspektusa a próbafolyamatnak: míg ugyanis az előbbi aktivitásra, az utóbbi - egy elő-adás meghallgatása - feltétlenül passzi-vitásra ösztönöz. S főként az irodalmi csevegés nem jár többnyire az ösztönök felébresztésével, márpedig ennek Giricz nagy jelentőséget tulajdonít a színházi alkotómunkában.

Rendelkező- és emlékpróbák

A rendezőpéldányból úgy tűnik: minden előadásra kész, fel vannak tüntetve

PETER WE'SS: MARAT/SADE (DEBRECENI KIS SZÍNPAD) JELENET AZ ELŐADÁSBÓL (Kalmár Tibor felv.)



a mozdulat- és hangeffektusok, a kompozíció teljes. Történhet hát egyáltalán valami a próbákon? Lassan világossá válik azonban, hogy a már próbák előtt kész, részletes és pontos rendezői kompozíció itt nemcsak rendezői alkat kérdése, hanem stúdiószínpadi követelmény is. A stúdiószínház nagyobb aktivitást követel a rendezőtől, mint a „hagyományos" színpad; új vagy legalábbis lényegében új *játékkulcsrendszert* kell találni. Miután az ilyesmi minden társulatban új útkeresést jelent, kezdetben nyilvánvalóan nagyobb feladat hárul az alkotófolyamat vezetőjére, részletesebb és pontosabban megkomponált előadás víziójával kell az együttes gárda elé lépnie, mint a nagy színházban, mivel azt a szereplők is megszokták és ismerik. Ennek megfelelően Giricz most is egy alaposan felépített rendezői elképzeléssel lépett az együttes elé a próbafolyamat első szakaszában. De mégis, bármenynyire bele voltak is komponálva az általa már ismert színészek képességei és sajátosságai, igen érdekesnek bizonyult a próbafolyamat középső része, amikor a játszó színészek *szervesen* magukévá tették a rendező elképzeléseit, egyéniségükkel, ötleteikkel, alkotó fantáziájukkal gazdagították azt, s közösen módosították, szűrték ki a rendezői elgondolásból, ami feleslegesnek bizonyult. Együtt találták meg azokat az újabb eszközöket, amelyeket az adott körülmények szükségessé tettek. Végül pedig igen sok részlet vált pontosabbá játékban, térben és ritmusban épp a próba-folyamat középső szakaszában.

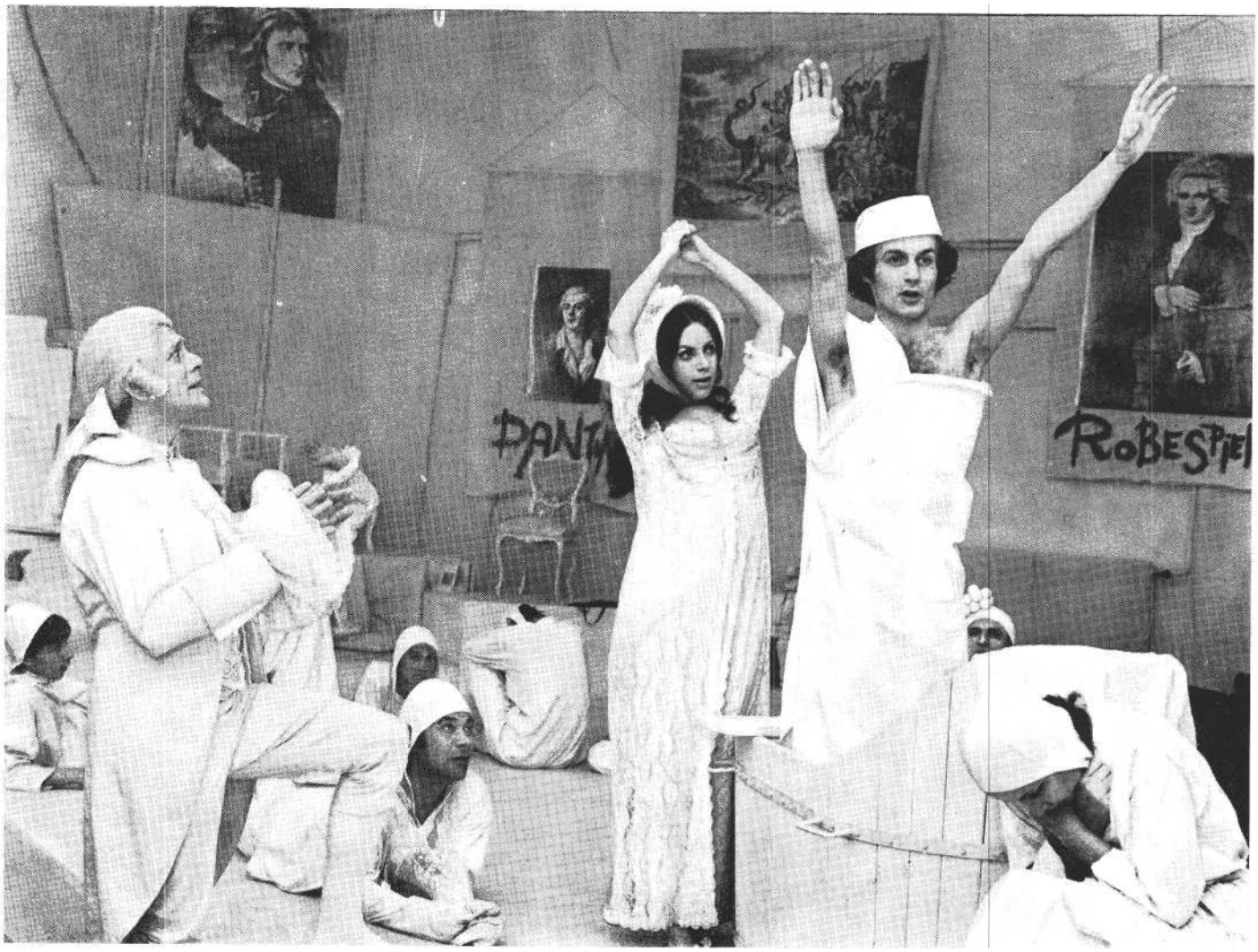
Néhány példát kiemelnék ezek közül.

r. Az első rendelkezőpróbán túl visszhangosnak bizonyult a terem, ami azért volt meglepő, mert az előző két produkciónál nem merültek fel ilyen mérvű akusztikai problémák. Könnyen lehet a magyarázata az is, hogy mind-két régebbi előadásban papírtapéta borította a falat. Ennek alkalmazására itt nem nyílt lehetőség, ezért arra gondoltak, hogy fürdőlepedőket aggatnak majd fel, ami végeredményben indokolt lehet, minthogy a darab fürdőben játszódik. A terem alakját azonban képző-művészetileg ez mindenképp megváltoztatta volna. A fürdőlepedőkre utóbb mégsem lett szükség. Az egyik ok technikai: a lábdobogót filccel bevonták, ablak- és fűtőtestborításokat alkalmaztak, a szereplők puha talpú cipőt kaptak. A másik ok érdekesebb: verses darab lévén, a színészek különösen idegenül és kifejezéstelenül mondták eleinte a szöveget. Amilyen mértékben „vérükké", sajátjukká vált a szöveg, úgy váltak világosabbá és csiszoltabbá a beszéd intonációi; érezhetően érthetőbb lett a beszéd ugyanabban a csupasz teremben. Amikor tehát a színész a beszédet már cselekvése eszközeként tudja használni, a mondatai mögött meghúzódó *második sík* plasztikusabbá és céltudatosabbá teszi a kifejezésmódját, s a céltudatos beszéd kifejezőbben rezonál.

2. Komoly problémát okozott, hogy sok olyan színész kapott feladatot ebben az előadásban, akik a Kis Színpad előző produkcióiban nem vettek részt, játékmodoruk így a nagy színházira emlékeztetett, s ezt részben gondos igyekezettel vissza kellett szorítani, részben pedig fel kellett váltani e felnagyított eszközöket a stúdiószínház természetes mimikájára, a természetesebb, közvetlenebb beszédstílusra, a visszafogottabb mozgásra és hangerőre. Ezek mellett az általános követelmények mellett viszont itt az emlék- és főpróbákon kellett megtalálnia az *együttesnek* azt a sajátos felfűtöttséget, mely a darab szelleméből következően az előadásbeli alakok sajátja kell *hogy* legyen, hangban, s mindenekelőtt arcjátékban. Megtalálni a reagálások túlzásait, sugározni magukból a belső eszelősséget, ijedten fogadni a dermesztőt (például Sade korbácsolását) és felfokozott rajongással az örömet (például Corday és Duperret szerelmi jelenetei), improvizálni merni, eljátszani, hol szétválasztani, hol összemosni a darab, illetve az előadás különböző síkjait. Ténylegesen ,.drukkolni" a másik játékáért: mert itt, ebben az előadásban nemcsak szükség van az összjátékra, hanem azt is el kell játszani, hogy *összjátékról van* szó. Minden színésznek le kellett tehát fordítania ezeket a követelményeket a maga szerepére, különösen annak, akinek kevesebb szövege van. Minden színésznek el kellett sajátítania valamilyen mániát: a Karmesternek azt, hogy ő dirigálja az előadást, a Művésznek, hogy amikor nem játszik a hegedűjén - a Marseillaise-t és Mozart Altatódalát kell játszania bizonyos meghatározott helyeken -, akkor verseket mormol magában. (De hamisan kell játszania, csak éppen annyira jól, hogy a dallam és a ritmus felismerhető legyen. Ez a követelmény egyébként teljesen adekvát a tényleges helyzettel, s talán épp abból adódott, hogy a Művészt alakító színész nemigen tud hegedülni.) A Kikiáltónak egyetlen mániája van: végig akarja vinni az előadást. Minden megmozdulása, gesztusa, felháborodása azt a célt szolgálja, hogy vissza- és visszaterelje a kisiklott játékot. Ezért van ott hóna alatt a darab gépelt példánya - címlapján kör alakú fodorral díszítve - s időnként fel is üti, bár nincs rá írói instrukció.

3. A rendező eredeti elgondolása szerint a „látomás" szereplőinek fejét harisnya borította volna; a színészek azonban olyan remek játékot produkáltak, hogy kár lett volna elfedni őket. Az az ötlet is így született, hogy ne csak a Tanító kapjon pálcát a kezébe, hanem a szülők is, s a három pálca ritmikus suhogása sokkal érzékletesebbé teszi a látomás erejét, mintha egyszerűen láthatatlan arcú szereplők jelentek volna meg. Marat lényét is közelebbről világítja meg: megértettünk valamit a traumából, amit a „pálcás emberek" jelentettek neki gyerekkorában.

Számtalan ehhez hasonló, az előadás szerves részét alkotó apróság született meg a próbafolyamat alatt, s mindenekelőtt az előadás ritmusa, dinamikája, a váltások, fordulópontok, reagálások mértéke. Különös jelentősége van az előadás *zeneiségének*, mely valóban csak itt alakulhatott ki véglegesen. A műhöz írt eredeti zene nem érkezett meg a premier napjáig; Giricz Görgey Gábor két fordítását úgy gyúrta össze, hogy az Énekesek szájába mindig a szövegileg zeneibb hangzású verseket adta, ami alapvetően meghatározta az intonációt. Olyan „hangszerek" játszanak csak, melyek a költői elgondolást is hihetőbbé teszik: olyan zenét hallunk, amit maguk az őrültek produkálhattak. Zenekarra nem is lett volna lehetőség, részint a terem nagyságából adódóan, részint a rendezői elgondolásból következően sem. Éppígy a stúdiószínpad színházi eszközei és körülményei folytán, nem szerepelnek az előadásban a szó hagyományos értelmében vett *pantomimcsoportok.* Ehelyett megnövekedett a négy énekes előadásbeli szerepe és feladata, esetenként még a kisebb szerepeket is ők játsszák, sőt az író által közbeiktatott pantomimjátékoknak is részesei, melyeket ők oldanak meg. Persze azért folyik valamiféle pantomimjáték, de egészen sajátos, az adott körülményeknek megfelelő. Talán három ilyen nagyobb játék van: az akasztási és nyakazási jelenet, mely teljes mértékben másképp zajlik le, mint ahogy az írói instrukció kívánja (arc nélküli, kb.



PETER WEISS: MARAT/SADE (DEBRECENI KIS SZÍNPAD
FONYÓ ISTVÁN (DE SADE), ZSOLNAY JÚLIA (CHARLOTTE CORDAY), SZŰCS ANDRÁS (MARAT) ÉS
OLSAVSZKY ÉVA (SIMONNE EVRARD) (Kalmár Tibor felv.)

75 centiméteres babákat akasztanak fel s nyakaznak le szabászollóval: ezzel a megoldással elkerülhetőnek bizonyult a naturalista hatás., senkiben sem szüli azt az érzést, hogy ezek emberek lennének, költőileg mégis vissza lehetett adni a kor és a kivégzések kegyetlenségét); a papi menet, mely eléggé egyezik az írói elgondolással s végül az interruptus megjelenítése, mely viszont teljesen új és itt kialakult játék (a négy énekes mondja a szöveget, közben egy kivégző osztag vonul fel, eljátsszák a vízbefojtást, kivégeznek egyet-egyet a játszók közül, a nézők közül, s végül egymást is kivégzik).

Díszlet és jelmez

Giricz Mátyásban előbb sokszínű tarkaságában született meg az előadás képe, végül azonban minden fehér lett. A ruhák, a színfalak., a bútorok. Sőt, Gyarmathy Ágnes eredeti tervei szerint a nézők is fehér padokon ültek volna és fehér köpenybe öltöztették volna be őket, de e két utóbbi megoldásra végül is nem volt anyagi keret. A fehér szín öt-letét a bolondokháza kórházi jellege sugallta, de főképpen az *egy színben tartásra* adott jó lehetőséget, anélkül, hogy ez egyszersmind az uniformizálást is maga után vonta volna. Nagy színpadon talán nem lehetett volna megvalósítani ezt az egységes színt, de itt különféle árnyalatok érzékeltetésére teremtett alkalmat. A fehér más árnyalatot vesz fel a fán, mást a különféle ruhaanyagokon. Az „elegánsabb", korszabászattal készült ruhák alapanyaga a sárgás árnya-latú molino, melyre a csipkék, fodrok textilkollázs útján kerültek rá, de ezzel a molinóval vonták be a dobogót is, a fehérre festett székek kárpitját, a dob oldalát, a fűtőtesteket, erre az anyagra dolgozták fel a „bolondok" által meg-szaggatott Danton- és Robespierre-képeket, Marie Antoinette képét és a többi korabeli gúnyrajzot is, melyek a terem falain függenek, templomi zászlók min-tájára. A „nem előkelők" ruhája valódi kórházi, agyonmosott, kiselejtezett ruha-darabokból került ki, de mindegyik úgy átalakítva, hogy ebből egyszersmind a jellemek különbözőségére is fény derül-jön. Az egyes alakoknak a játékban felvállalt szerepe, intézeti jellege s még előző foglalkozása is, melyet azzal árul el, hogy milyen díszítő elemeket „keresett össze" a Sade-féle előadáshoz. Most, ebben a produkcióban még az előző két bemutatónál is erősebben érvényesült a *színészi alapkarakterre építés,* mind a szereposztást, mind pedig a kosztümöket illetően, melyek a natúr színészi külsőre helyezik a hangsúlyt. Maszk nincs, csak agyonpúderezett arc, hiszen itt az intézetben púderezik ki magukat.

Érdemes kiemelni két megoldást példaként. Duperret elegáns úr, az intézetben is a saját ruháját viseli. Alkatilag vékony csontú színész játssza, szép, de nem kisportolt lábak, vékony, hosszú kezek. Bodros parókája, kabátja még jobban hosszítja, vékonyítja, még erősebb hangsúlyt kap az alkati adottság. De Sade fűzőt visel: ez részben korba helyezi a figurát, részben felfog valamit a korbácsütésekből, de egyszersmind segíti is a színészt az arisztokrata Sade testtartásának elsajátításában.

Ezek a megoldások a tervező részéről azt a közös rendezői és tervezői szándékot támogatták, hogy a néző itt ne „színházi valóságnak" érezze a játékot,

hanem az őrültekháza valóságának. A hagyatékokból összevásárolt fűzők, a korszabászattal készült kosztümök, Sade gobelin-falvédőből alakított mellénye, a szép, régi csatok a cipőkön, nadrágokon, az ósdi csipkék - mind elősegítik ezt az érzetet, de egyszersmind a stúdió-színpad sajátos, a tervező számára nyújtott lehetőségéről is tanúskodnak. Ezek az apró hatáselemek csak itt, ebben a színész-néző közelségben érvényesülhetnek igazán.

A közönség

Az alapdíszlet: a terem két ellentétes sarkát diagonálban összekötő színpadi emelvényrendszer. Ez a megoldás az eddigi produkciókhoz képest meglehetősen megnöveli a néző kiszolgáltatottságérzetét: a dobogó két oldalán sorakoznak a széksorok. Ezáltal az eddiginél több néző kerül az első sorokba, közelebb tehát a játékhoz. Az egyik sarokban a nézők mögött ott van az igazgató, Coulmier és felesége tribünje, onnan avatkozik be időnként a játékba. S végül úgy van megkomponálva a játék, hogy a már amúgy is megosztott, kevés számú nézőt is körülveszi az őrültek mozgása, színjátéka. Sőt: már előbb is kapcsolatba kellett kerülniük a nézőknek az őrültekkel, megérkezésükkor ott vártak rájuk a rács mögött. Az előadás végén pedig, a teremre boruló sötétség is a néző nagyobb fokú érdekeltségét, bevonását célozza, ha nem is kell félnie az ápolók ütéseitől.

De az említetteken kívül is különféle játékok igyekeznek fokozottabb részvételre indítani a közönséget: Corday Sarolta a nézők széksorait veszi szemügyre, amikor Párizsba érkezve, az üzletsorokat nézegeti; de Sade előbb a nézőtéren keresi azt a „szépet", akivel megkorbácsoltatná magát; az interruptusban, mi-kor a francia forradalmi seregek a „mieinket" is elkapják, akkor a nyilván-valóan ártatlan nézők közt keresik a bűnöst, s jelképesen ki is végeznek mindkét oldalról egyet-egyet, ahogy erről már fentebb szóltunk.

Giricz Mátyás nem akar a szó divatos értelmében „kegyetlen színházat" teremteni, a debreceni előadás sokkal humánusabb hangvételű az eredeti Weiss-darabnál. Nem kegyetlen, mégis valami-féle *provokatív* színház születik itt. S ezzel nemcsak a rendező, hanem az egész társulat is túllépett a Kis Színpad eddigi produkcióin: épp a nézőt érő hatás intenzitásából következően.

négyszemközt

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Egy díszlettervező rögeszméi

A színház összetett világában a díszlettervező alkalmazkodó művész. Feladata, hogy rendre teljesítse a hozzá intézett kéréseket, és alkalmat adjon a játék érvényesülésére. A díszlettervezőnek szinte csak kötöttségei vannak, művészi témáját sohasem ő maga választja, munkáját meghatározza a darab, amelyet a színház tűz műsorra, a rendező elképzelése a darabról s még jó néhány tényező. Ilyen feltételek között vajon lehet-e szó művészi önállóságról? Mit akar és mit tud kifejezni a tervvel és aztán a színpadképpel a díszlettervező? Csak szolgálja és illusztrálja az előadást? Vagy kifejezi a darab és a rendező eszméit a díszlet eszközeivel? Esetleg túl is nőhet az előadáson? El is nyomhatja azt? Lehetséges-e egyéni stílus kialakítása? S hosszú távon következetesen jár-hat-e a maga útján?

Jánosa Lajos másfél évtizede díszlettervező. Munkáit sok fővárosi és vidéki színpadon, főleg a Madách Színházban és a Vígszínházban láthattuk. Jelenleg a TV díszlettervező csoportjának vezetője. Munkáit több külföldi és hazai kiállításon mutatták be. Az Iparművészeti Fő-iskolán hét évig a díszlettervezés tanára volt. A Színházművészeti Szövetségben a díszlet- és jelmeztervező szakosztály elnöke.

Jánosa Lajossal folytatott beszélgetésünk során díszlettervezői pályájának tanulságait elemeztük, s a díszlettervezés előbb említett kérdéseire kerestük a választ.

– *Mennyire lehet önálló a díszlettervezői munka? Hogyan lehetséges saját, egységes tervezői stílus kialakítása?*

– A díszlettervezői önállóság, illetve önállótlanság szélsőséges esetei is lehetségesek. Az úgynevezett szabad díszlettervező nem a színház szükségleteit elégíti ki munkájával, hanem csak saját művészi elképzeléseit valósítja meg. Ilyen tervező például a csehszlovák Svoboda, de hasonló típusú tervező alig akad néhány az egész világon. Természetesen ez a szabadság sem korlátlan, nem olyan szabadság, mint például a festőé vagy a szobrászé. A szabad díszlettervező is előadáshoz tervez, csak éppen az ő számára a színdarab sokszor csupán alkalom saját mondanivalójának szuverén kifejezésére. Az efféle tervezők törekvései, merész kísérletei előre-mutatóak, eredményeiket az egész tervezőművészet felhasználja. A másik véglet az olyan díszlettervező, aki úgy dolgozik megrendelésre, mint a szabó, amikor megadott méretre készít ruhát. Úgy gondolom, a helyes út a kettő között van. A díszlettervezés nemcsak a társművészetek szolgai felhasználása, ha-nem ennél több. A díszlettervezőnek pedig, ha nem is tervezhet mindig a saját koncepciója szerint, azért lehet olyan „rögeszméje", amelyet pályája során, az egymást követő munkákban igyekszik következetesen megvalósítani s végigvinni.

– *Önnek is van efféle tervezői rögeszméje?*

– Igen. Több is. *Egy-egy* rögeszmém addig tart, amíg nem sikerül a végsőkig vinnem. Az egyik ilyen gondolat, amely évekig izgatott, a szobadíszlet problémája volt. A színpadon a szoba ábrázolása az egyik legnehezebb feladat. A tervező itt a „legröghözkötöttebb", ez engedi a legkevesebb teret a fantáziának. A naturalizmus a szobadíszletben maradt meg a legtovább, még akkor is, amikor már másféle feladatokat sokkal érdekesebben oldottunk meg. A színpadi szoba ugyanis nagyon sokáig nem volt más, mint egy valóságos szoba, amelynek negyedik falát elvették.

– Természetesen van olyan előadás is, amely nem kíván mást, mint naturalista

módon ábrázolt „valóságos szobát". A tervezői igény, hogy a belső teret szuggesztívebben alakítsuk ki, mindig akkor jelentkezik, ha a darab társadalmi mondanivalója, költőisége vagy az előadás stílusa az egyszeri valóság fölé emeli a művet. Szoba is legyen meg ne is - ezt a tervezői feladatot tűztem tehát magam elé.

– *Konkrétan hogyan valósította meg ezt az elképzelést? Pályáján mely darabokban érvényesült ez a tervezői törekvés?*

– Pályám kezdetén először Tennessee Williams *Hosszú búcsú* című darabjában - amelyet Ádám Ottó rendezett a Bartók-teremben - találkoztam először e feladattal. Itt csináltam először olyan szobát, amely széttolt síkokból és lebegő mennyezetből állt. Ezt a gondolatot Müller Péter *Márta* című darabjában folytattam. Az előadást Vámos László rendezte a Madách Színházban. A két szabadon álló oldalfal és a magasságát változtató lebegő mennyezet különböző szobák és szabad terek változtatását is lehetővé tette. A darab utolsó jelenetében, mely egy légitámadás vízióját idézte fel a nézőben, az áttört falak kiégett házakra emlékeztető motívumai megjelentek a több rétegből készült, átvilágítható mennyezeten is.

– Ennek az elképzelésnek végső, szinte abszurditásig vitt megoldása Déry Ti-bor *Tükör* című darabjának díszlete volt. Ez a darab lehetőséget és alkalmat szolgáltatott az elvontabb, nem naturalista belső tér megteremtésére, hisz a keretjáték újra és újra kizökkentett a szín-padi cselekményből. Ebben a keretjátékban egy család rádiójátékot hallgat, és a darab folyamán ez a rádiójáték elevenedik meg, amely a rádiójátékot hallgató család története is lehetne. Az egyik történetben tükröződik a másik. Kapás Dezső rendezői felfogása szerint mind a két történetet ugyanazok a színészek játszották. A színpadon két egymásba helyezett szoba jelzése látható, ha a belső leereszkedik, akkor a keretjáték színhelyére szűkíti a teret, ha pedig felemelkedik, akkor kitárul a rádiójáték és az egész társadalmi osztály színterévé. A díszlet formai megismétlése, valamint maga az anyag, az alumíniumlemez is a tükrözésre utal. Az évek óta érlelődő tervezői gondolat így találkozott az elő-adással.

– *Szerencsés találkozás is szükséges tehát ahhoz, hogy a rögeszme végső megfogalmazásához elérhessen. Milyen tapasztalatai vannak az efféle találkozásokról?*

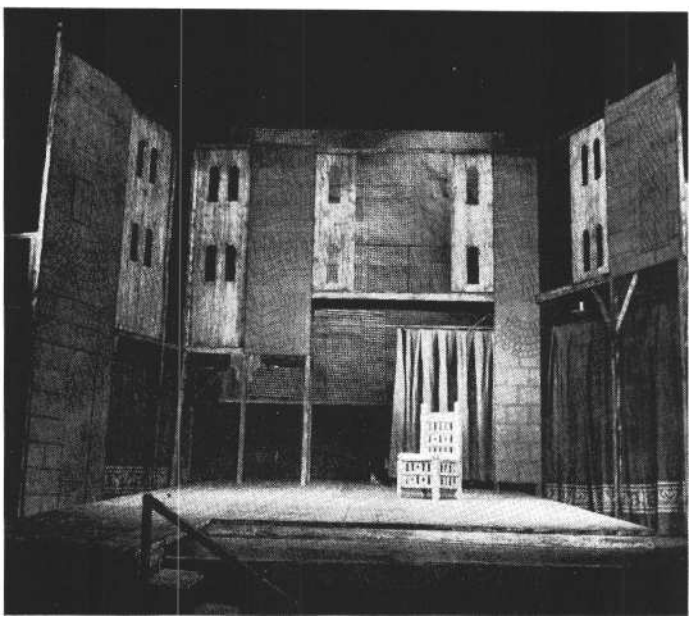
– Mint már említettem, a tervező nem mindig mehet saját elképzelései után. A tervezői rögeszme kockázatos dolog, esetleg tönkre is teheti a darabot. Általában akkor segít a darab, ha nem köti gúzsba a tervezői fantáziát, hanem szárnyalni engedi, sőt ihleti. A naturalista darabok aprólékos leírásai - ha betartják őket - nem sok tervezői lehető séget kínálnak. A földhözragadt, egy-szeri, konkrét valóságtól elszakadni, az általánosság felé menni mindig könnyebb akkor, ha klasszikus darabról van szó. Nemcsak azért, mert a szerző már nem szólhat bele, s nemcsak azért, mert - mint például Shakespeare esetében - egy másféle dramaturgiai gyakorlat ér-vényes, hanem a könnyebbség fő oka az, hogy a klasszikus darabokról a napi színpadi gyakorlat lekopott már, nincsen dogmatikusan kötelező színpadkép.

– *Műveiben több újra meg újra visszatérő gondolatról beszélt. Melyik a következő?*

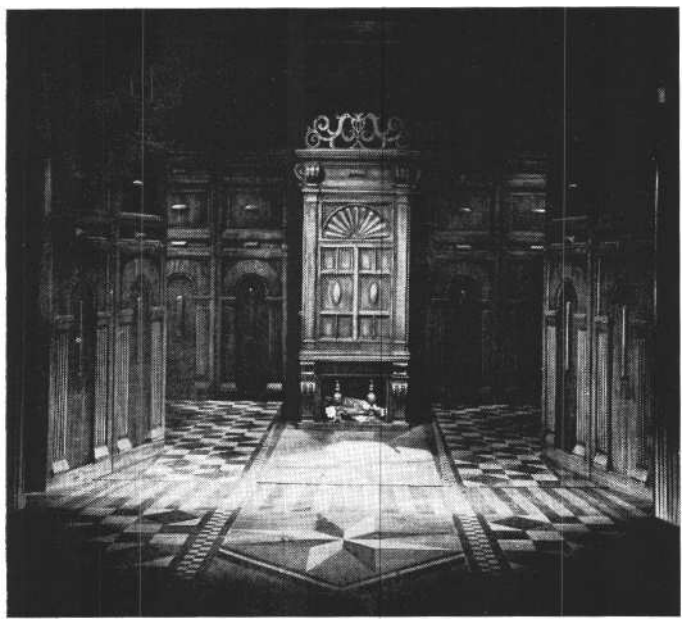
– A díszlet akkor töltheti be igazán funkcióját, ha a tervező képzőművészeti alkotás megteremtésére törekszik. E törekvés célja a díszlet hatásának fokozása, egyik legfontosabb eszköze pedig az egység. Az egység azt jelenti, hogy a dráma és a színpad adta változó körülmények között önmagában lezárt, komponált egésznek kell lennie a díszletnek, nem csupán kelléktárnak. A jó díszlet minden pontjával ugyanazt a gondolatot sugallja.

– Ahhoz, hogy a díszlet képzőművészeti alkotássá válhasson, lehetőséget és jogcímet a díszlet bizonyos fokú háttérbe vonulása ad. Annyira kell hátrább lépnie a színpadon, hogy ne legyen közvetlen kapcsolatban a pillanatnyi színpadi cselekvéssel, a színészek használati tárgyaival. Ez a díszlet sohasem válik illusztrációvá, hisz téralakító funkciót tölt

JÁNOSA LAJOS DÍSZLETE FÜST MILÁN IV. HENRIK CÍMŰ DRÁMÁJÁHOZ (MADÁCH SZÍNHÁZ) (MTI - Keleti Éva felv.)



JÁNOSA LAJOS DÍSZLETE SHAKESPEARE TÉLI REGE CÍMŰ DRÁMÁJÁHOZ (MADÁCH SZÍNI IÁ Z) (MTI foto)



JÁNOSA LAJOS DÍSZLETE SHAKESPEARE AHOGY TETSZIK CÍMŰ VÍGJÁTÉKÁHOZ (MADÁCH SZÍNHÁZ) (MTI - Keleti Éva felv.)

be. Összefoglalva, a háttérbe vonulás értelme az, hogy a díszlet a maga helyén, ami neki a színpadon jutott, lehet ön-álló, művészi erejű alkotás.

– *A művészi önállóságnak tehát fontos eszköze az egység. Kérem, beszéljen erről bővebben. Konkrétan hogyan valósulhat meg az egység az egyes előadásokon?*

– Az egység egyik konkrét megvalósulása lehet az egységes anyag használata. Jó, ha a díszlet olyan valódi anyagból készül, amely egyedül képes betölteni a színpadot.

– A valódi anyag alkalmazása az illuzionista színpadtól való eltérés egyik módja. Ez nem naturalizmus, nem a való élet szolgai másolása, hanem inkább a szürrealista montázstechnikára emlékeztet, hiszen ezeket az anyagokat saját környezetünkből kiragadva komponáljuk a színpadra. Ezt a módszert például a brechti színház következetesen alkalmazta.

– A valódi anyagokkal nem az a célom, hogy minden esetben sokkoljam a nézőt. Nemigen tervezek meghökkentően új, eddig ismeretlen anyagokból, például műanyagokból, amelyek egyébként nem is nagyon állnak rendelkezésünkre. Inkább arra törekszem, hogy a díszlet úgy legyen egységes, mint például egy szobor.

– *Ha nem meghökkentően új anyagokat, akkor milyeneket használ fel legtöbbször és legszívesebben?*

– Legszívesebben rezet, vasat és fát használok. Rézből készült *az Ahogy tetszik* díszlete, vas volt az *Egy szerelem három éjszakája* Madách színházbeli elő-adásának anyaga. *A Tükör* díszlete alumíniumból készült - itt mégis a színpadon eléggé szokatlan anyaggal dolgoztam.

– Ezek az anyagok természetesen a színpad sajátos törvényei szerint viselkednek a díszletben. Ha fémről van szó, akkor annak úgy kell viselkednie, mint fémnek, de nem úgy, mint egy tér közepére állított szobornak, hanem inkább úgy, mint egy teret körülvevő héjnak. Így aztán anyaguk nem az öntött fém, hanem a hajlítható fémlemez.

– Három díszletem készült fából: Füst Milán *IV. Henrikje, a Téli rege* és *a III. Richárd.*

- *Az egységről eddig mint a díszlet anyagi egységéről beszéltünk. Hogyan jutott ez a tervezői igény érvényre például olyan előadásokban, mint a III. Richárd, ahol gyakori a helyszínváltozás? Hogyan lehet egységes az a díszlet, amely állandóan változik?*

– Ha sok képes a darab, akkor az egység valóban komplikáltabb, mint amikor csak az anyagi egységet kell megteremteni. Ebben az esetben a tervezőnek a változásokat kell egységbe foglalnia. A mozgó-változó színpad egysége az, hogy minden egyszerre van a szín-padon, úgy, mint a kirakós játékban, s a mindig jelenlevő díszletek a játéknak megfelelően veszik fel a különböző alakzatokat. Ha egyetlen konstrukció van a színpadon, akkor ennek kell több arcot mutatnia.

– A változó és egységes színpad problémáját a *III. Richárd* Vámos László rendezte előadásán sikerült a végletekig vinnem. Ez a díszlet fából készült, s egyben mozgó konstrukciónak is kellett lennie. Éppen ezért nem lehetett elfelejteni azt az évezredes formát, amely ezt a tulajdonságot hordozza: a nyitódó-

csukódó szekrényajtót. S ha már egyszer fáról volt szó és szekrényről, akkor természetes, hogy a díszlet kimunkálásának módjait és lehetőségeit a bútorművesség területén kellett tanulmányoznom. A londoni Victoria és Albert múzeum bútorkiállításának eredeti motívumait alkalmaztam tehát a szekrényajtórendszer felületcin. A színpadon ezeket a formákat más léptékben ábrázoltam. Úgy, hogy felnagyítva épületeken levő ajtókra és ablakokra emlékeztessék a nézőt. Te-hát a díszlet nemcsak szekrény legyen, hanem faépületek illúzióját is fel tudja kelteni.

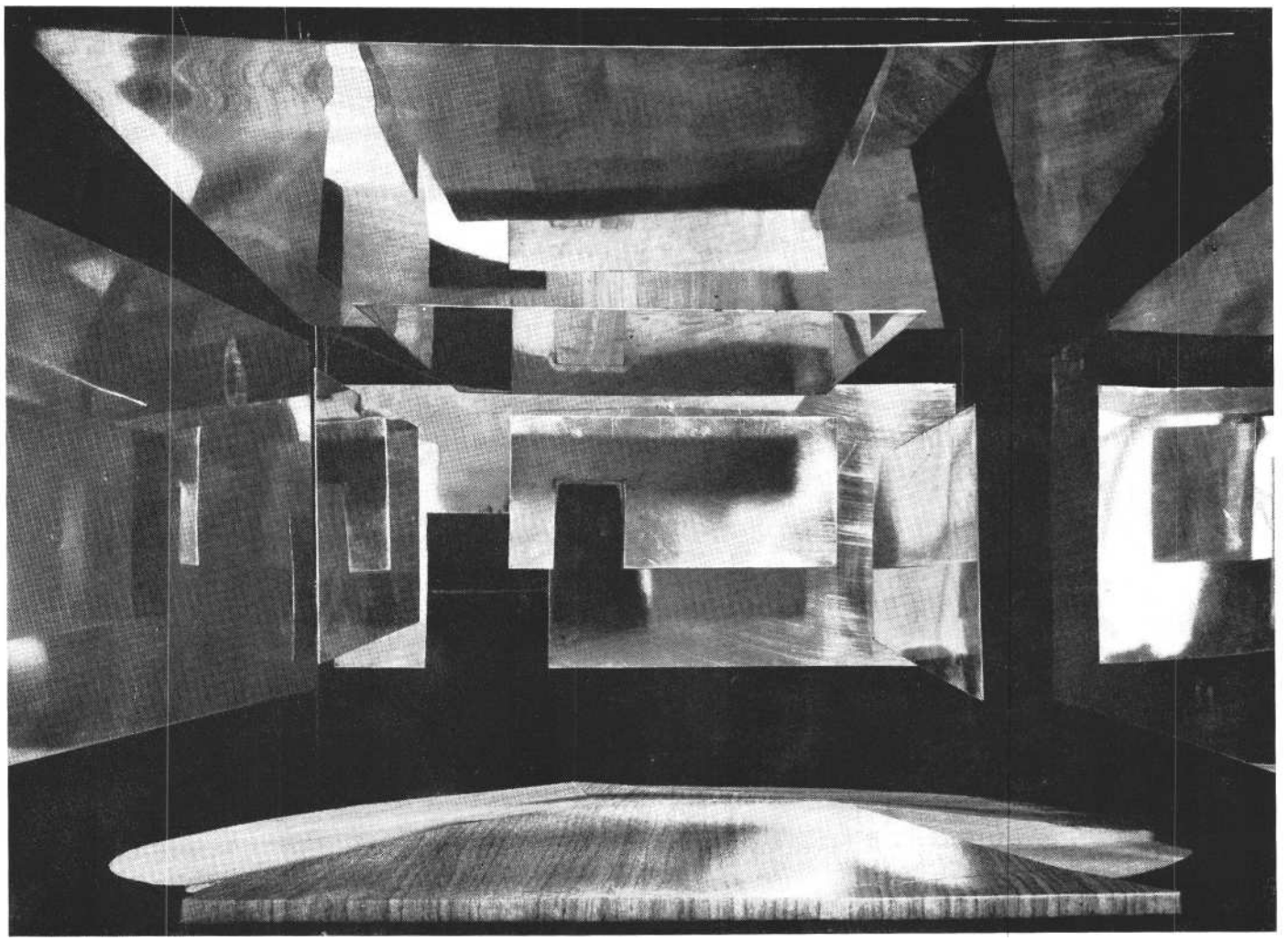
– *Ezek a gondolatok, amelyek végigvonultak az eddigi munkáin, véletlenül merültek fel így, és egymástól függetlenül haladtak, vagy lehetséges közöttük valamilyen kapcsolatot felfedezni?*

– Ezek a gondolatok, remélem, egy irányban haladnak. Az említett *Tükör*-díszletben például össze is találkoztak: az egységes anyag, a fém különleges felhasználása, az állandóan jelenlevő díszlet variálása és a szobadíszlet felbontása.

– *Eddig a térben megvalósított díszletről beszéltünk. A díszlet azonban tervként születik meg. Mond-e számunkra ez a terv, a színvázlat a későbbiekben is valamit, vagy élete rnegszűnik a kivitelezés után?*

– A színpadi elkészítéshez nem mindig szükséges színvázlat. A műhely akkor is meg tudja csinálni, ha a műhely-rajzhoz mellékeljük a színmintát. A színvázlat nem az anyagtalan térben el-képzelt dolog lerajzolása, hanem viszonylag szabad vizionálás a papíron, s nem is mindig tud a tervező mindent átvinni a papírról az anyagra. A szín-vázlat a falra akasztható kép törvényei szerint készült, de ez a síkban ábrázolás nem jelent szükségszerűen szegényedést. Nem kötelező például az egynézőpontos perspektíva. Ha a színvázlat csak így készülne, akkor a szuggesztivitás olyan eszközeiről mondanánk le, melyeket a modern festészet lehetővé tesz. Akár munkatervet készítek saját magamnak, akár kész színvázlatot, elképzeléseimet sohasem a múlt századi naturalista festészet stílusában fogalmazom meg. A színvázlatnak ugyanis hasonló értékű látványt kell nyújtania, mint amilyen a színpadon elérhető, csak éppen más esz-közökkel kell a hatást elérnünk. A valóságban látható fény skálája helyett a festék eszközei állnak rendelkezésre, tehát ha leltárszerűen, pontról pontra megyek, akkor csak szegényebb látványt tudok nyújtani, mint a színpadon. Viszont a kötetlenebb festési mód feltár olyan tartalmakat, amelyeket csak a két dimenzióban dolgozó festő vagy rajzoló képes fel-

JÁNOSA LAJOS DÍSZLETTERVE (MAKETTJE) DÉRY TIBOR TÜKÖR CÍMŰ DRÁMÁJÁHOZ (VÍGSZÍNHÁZ) (Szelényi Károly felv.)



JÁNOSA LAJOS DÍSZLETTERVE SHAKESPEARE III. RICHÁRDJÁHOZ (MADÁCH SZÍNHÁZ)
(Iklády László felv.)

tárni, s ez mint egy másik művészeti ágból érkező gondolat visszahat az eredetileg térben elképzelt konstrukcióra. A rajzoló impulzusokat, ötleteket adhat a konstruktőrnek. Az ilyesfajta színvázlat, amely nem leltárszerű, bár önmagában műhelyrajzok és az alaprajz nélkül nem ad pontos dokumentációt a megvalósult díszletről, ám utólag a művészi programról, a sokszor megvalósíthatatlan elképzelésekről, tendenciákról pontosabb képet ad, mint a színpadi foto.

– *Mostanáig önálló elképzeléseiről beszéltünk, azokról a munkákról, amelyekben a díszlettervező maradéktalanul kifejezhette magát. De Jánosa Lajos ezenkívül még igen sok díszletet tervezett. Hogyan születtek ezek a tervek?*

– Amikor nincs arra lehetőség, hogy tervezői elképzeléseimet megvalósítsam, akkor is megmarad a tervező minimális programja. Ilyenkor legalább a tisztaságra törekszem, kevés színt alkalmazok, kevés anyagot, világosan tagolom a játékteret, a konstrukciót hangsúlyozom, a téralakító szerepet, s elkerülöm a festői megoldásokat. Ezeket az elveket még a reálisan megoldott szobadíszletnél vagy exteriőrnél is figyelembe lehet venni. Egyik legkedvesebb példám erre *a Solness építőmester* előadása, amelyet Várkonyi Zoltán rendezett.

– *A televízióban is sokszor tervezett már Jánosa Lajos. Miben különbözik a tévédíszlet a színpadi díszlettől?*

– A televíziós feladat akkor kedvemre való, ha itt is valamilyen egységet tudok megvalósítani. A tér kialakításának lehetőségei természetesen mások, mint a színpadon. A színpad kettős tér: valódi tér a színész számára, s látszólagos tér a néző számára. Ezt a látszólagos teret a néző csak a színész mozgásán keresztül érzékeli. A film és a televízió nézője viszont úgy érzi, hogy ő maga is benne van a cselekményben, mivel azonosítja magát a kamerával, amely benne mozog a játék terében. Ebből következik az, hogy a színpadon a néző szeme egyszerre átfogja az egész díszletet, illetve saját maga válogatja ki a lényeges részeket. A filmen és a tévén többnyire csak részleteket lehet látni, s a néző helyett az operatőr válogat, komponál látványt egy-egy pillanatban. S míg a szín-padon a térről alkotott kép teljes mértékben a tervező kompozíciója, addig filmen csak lehetőséget ad az operatőrnek a képi gondolkodásra. Ugyanakkor egy másik lehetőség előtérbe kerül. Ez az időbeli komponálás, a dolgok egymás után következésének rendje.

– *A jelenlegi munkái hogyan folytatják ezeket az elképzeléseket?*

– *A Csongor és Tünde* szolnoki színház számára készült díszlete domborított rézből való kirakós játék. A szekrény-ajtómotívum kap új funkciót a *Gianni* Schicchi-díszletben, amelyet a Békés András rendezésében az Erkel Színházban színre kerülő előadáshoz terveztem. Ami pedig a jövőt illeti, remélem, lesznek még újabb rögeszméim is.

Jánosa Lajos pályáját szabálytalan módon közelítettük meg. Nem leltároztuk mindazt, amit az elmúlt másfél év-tizedben csinált, nem követtük szisztematikusan a pályát. Egy-egy csomópontot ragadtunk ki, olyan témaköröket, amelyek megmutathatták Jánosa Lajos legfontosabb művészi törekvéseit, s azokat a tendenciákat, amelyek darabról darabra alakulnak, változnak, s jutnak el a végső kifejletig. Ezek a szándékok, ezek a tervezői problémák a színházi előadások nézőiben s a mindennapi kritikákban csak nagyon ritkán tudatosulnak.

RÓNA KATALIN

Évadvégi találkozás Lendvai Ferenccel

A Szegedi Nemzeti Színház társulatát már május elején Szombathelyen találtam. A színház a közismert gyakorlattól eltérve nem június végén vagy július elején zárta évadját, hanem május első napjaiban. A befejezés azonban csak a szegedi közönség számára végleges. A színház részéről inkább egy sokat vitatott probléma látszólag igen pozitív megoldása. A vidéki színházak lényeges feladata, sokszor - különösen a kemény téli napokon - terhe a „tájolás". Az ország mindössze tíz vidéki városa rendelkezik önálló társulattal és színházépülettel, így ezek az együttesek látják el a környék - az adott körzet - színházi előadásait. A rendszeres egy-egy napos utazás részben rontja az anyaváros szín-házi helyzetét, részben - ami ennél sokkal lényegesebb - súlyos üzemeltetési, szállítási, elszállásolási, szervezési gondot jelent. Mindezzel együtt azonban vitathatatlanul szükség van ezekre az elő-adásokra, szükség van a művészeti élet hatósugarának növelésére. Ennek megoldására tett kísérletet ebben az évadban először a szegedi színház azzal, hogy a szezon korábbi befejezése után öt vidéki város kultúrházában - Szombathelyen, Szekszárdon, Szentesen, Makón és Hódmezővásárhelyen - átlag nyolc-tíz előadásban adott ízelítőt repertoárjából.

- *Szegeden valósítható meg talán a leginkább ez a fajta „tájolás"* - magyarázza Lendvai Ferenc, a Szegedi Nemzeti Színház igazgatója -, *hiszen amikor a megszokott módon végigjátszottuk az évadot, a közönségnek gyakorlatilag nem maradt lélegzetvételnyi ideje, mert július második felében már indul a Szabadtéri Játékok előadássorozata. Túl ezen, azt hiszem, nemcsak a színháznak, a színészeknek jobb, mondhatnám egy kicsit kényelmesebb így. A meglátogatott városok legalább egy-két hétre úgy érzik, saját színházuk, saját színtársulatuk van. Úgy gondolom, ha más vidéki együttes is megpróbálná átvenni módszerünket, sokkal többet tehetnénk közös ügyünkért, a színházért, sokkal jobban és célravezetőbben segíthetnénk a színház nélküli, de színházra váró városok érdeklődő közönségét.*

Nemcsak a tájelőadások okoznak gondot, problémát a színháznak. A Szegedi Nemzeti Színház ma gyűjtőhelye sok más, színházi életünket érintő kérdésnek. Gondot okoz a színházvezetés és a városvezetés összhangjának kialakítása, a színházépület technikai adottsága, a műsorterv és a közönség kapcsolata, figyelembe véve a helyi adottságokat, a színházi struktúrából eredő szerződtetési, illetve foglalkoztatottsági kérdéseket.

Lendvai Ferenc több mint két évtizede különböző vidéki színházakban dolgozik. Rendezőként, főrendezőként, művészeti igazgatóként szinte az ország valamennyi jelentős vidéki városában - Debrecenben, Pécsett, Veszprémben, Szolnokon, Miskolcon - tevékenykedett már. Lendvai koncepciózus művész, ahogy az már kiderült Veszprémben és Miskolcon is. Ennek érzékeltetésére idéznék egy korábbi, még miskolci nyilatkozatából: „Olyan műveket tűztünk műsorra, amelyek, úgy éreztük, kifejezhetik a mi gondolatainkat; mindegyik színmű a művészet, a színház, az iroda-lom emberformáló erejével foglalkozik . . . »Gondolati esték« címmel foglaltuk egybe ezt a négy bemutatót, s azt akartuk vele kifejezni, hogy az emberi lélek formálásának egyik legfontosabb eszköze a művészet." Az a rendezői-igazgatói egyéniség, aki tele tervekkel, elképzelésekkel lát munkához, és aki az általa helyesnek vélt eszmékért céltudatosan, bár néha nem a legsikeresebb eszközök-kel küzd. Lendvai Ferencet két évvel ezelőtt bízták meg a Szegedi Nemzeti Színház igazgatásával.

Mi előzte meg Szegeden „színrelépését"? Milyen stádiumban volt akkor a színház? Elsősorban meg kellett kísérelni megküzdeni a mélyponton levő technikai adottságokkal. Művészi szempontból sem volt egyszerűbb a helyzet: az országszerte elismert operatársulat operacentrikussá tette a színházat. A tehetséges prózai színészek java része elkerült Szegedről, a prózai előadások nagy részének színvonala még a közepes vidéki szintet sem érte el. Ez volt az oka, hogy a közönség elfordult a prózai produkcióktól, szinte üres nézőtér előtt folytak az előadások. Ezek tehát az előzmények, most pedig nézzük, hol tart ma a színház.

Szeged az ország jelentős kulturális központja, a kevéssé tájékozott idegen, aki elsősorban a Szabadtéri játékokról tudja felidézni magában a város nevét, a színházi szezonban hiába keresné a város rangjának megfelelő színházépületet. Illetve az épületet még csak megtalálná, de milyen állapotban ... A színházi szakemberek már unásig tudják, hogy minden nyáron egy újabb évadra - amíg lehetséges - meghosszabbítják a játszási engedélyt, hogy minden újabb produkció a csodával határos. De vajon meddig? Es ezúttal a válasz: az 1971-72-es évadot még talán végig lehet játszani, és addig - ismét egy talán - befejeződik a kamaraszínház szintén évek óta húzódó építkezése. Fontos erről beszélni, mert a körülmények hatása a műsorra, az elő-adásokra nem lényegtelen. És a közönség nem nézi, nem nézheti a körülményeket, csak az eredményt látja.

A technikai feladat tehát megoldatlan maradt. Próbáljuk akkor azt megvizsgálni, milyen korábbi, bevált gyakorlatot igyekezett megvalósítani Lendvai Szegeden, hogyan alakult művészi szempontból a színház helyzete?

– *Bármilyen furcsán és idealistán hangzik* - mondja Lendvai -, *hiszek a vidéki színházak kisugárzó, változtatni tudó erejében. Hiszek abban, hogy a magyar színészet fejlődése ma is, mint 175 évvel ezelőtt, összefügg a vidéki színházak eredményeivel. Csupán azt a pontot kell megtalálni, azt a lehetőséget kell megteremteni, ahol a szólamok mögül előkerül a hagyomány és a hagyományokból fejlődés lehet. Mindig azt szerettem volna, ha az, amit csinálunk, több lenne, mint helyi érdekesség. Többször próbálkoztunk már azzal, hogy újat hozzunk, valami más, ne a megszokott számára nyerjük meg a közönséget. De gyakran hiába fedeztünk fel „ügyeket", gyakorlati jelentőségük nem lett, megrekedtek a város határain belül.*

– *Szegednek látszólag mindig meg-volt az a lehetősége, hogy adott és ki-alakított kulturális eredményeivel kisugározzon a többi vidéki város felé, és egyben vonzerő legyen Budapestnek is. Adott volt a jónevű opera, e mellé kel-lett és kell megteremteni a prózai szín-házat. Olyan sajátos profilú színházra és műsorra van szükség, amely a város lelkéhez közel áll, amely a nézők sajátos igényeit és ízlésvilágát is figyelembe veszi. De mindig csak akkor lehet igazán jelentős lépést tenni, ha érezzük a közönség érdeklődését, ha a különböző előadásokkal egyrészt kipuhatoljuk, másrészt előkészítjük a nagyobb szellemi erőt kívánó előadásokat. Az a színház, amely mögött nem áll közönség, hiába játszik jobban, mint annak előtte, nem ér el semmit.*

A színházlátogatók társadalmi összetételének megismerése rendkívül fontos a színházi vezetés számára. Megmutatja egyrészt, hol kell intenzívebbé tenni a szervezést, másrészt a színházi közönség társadalmi rétegződését, amelyből következtetni lehet a produkciókkal kapcsolatos igényre. A nagyobb vidéki városokban, így Szegeden is potenciálisan jelentős színházlátogató réteg az egyetemi, főiskolai ifjúság.

A színház csak úgy lehet a város életének egyik központja, ha érdekessé, divatossá, élményszerűvé tudja tenni műsorát. Világszerte probléma, hogy a közönség valami újat vár. S egyértelműen kiderül, hogy csak azok a társulások tudnak fennmaradni, amelyek a gondolat építését tűzik célul maguk elé.

– *Nem állíthatom, hogy az elmúlt két évben azonnal meg tudtuk nyerni a közönséget. Nem állíthatom, hogy állandó telt házak előtt játszunk, mert sajnos nem így van. Vitathatatlanul nagyobb a látogatottság, mint azelőtt volt, de így sem éri el azt a szintet, amire egy egyetemi városban számítunk. Az elmúlt szezonban bemutattuk Németh László Az írás ördöge című drámáját. Állandó telt házzal ment, igaz, az állandó mindössze tíz előadást jelentett. Különösen akkor nagyon kevés ez, ha arra gondolunk, hogy kortárs irodalmunk egyik legnagyobb alakjának új művéről van szó. S hogy visszatérjek az egyetemi ifjúságra: 1970-es programunk egyik érdekessége volt Gyárfás Miklós átdolgozásában Madách Imre Mária királynője. Őszintén megvallva arra számítottunk, hogy az egyetem bölcsészei kapnak az alkalmon. hogy ilyen csemegét láthatnak. Tévedtünk. A darabot gyakorlatilag csak az állandó bérlők nézték meg. Valószínűleg bennünk is van hiba. Nem szabad azt képzelnünk - és erről gyakran megfeledkezünk hogy a „szent" művészet azonnal hat, számolnunk kell a közönség igényével, kulturáltsági fokával.*

– *Milyen legyen hát egy vidéki város egyetlen színházának programja, amelyben egyaránt játszunk prózát, operát és operettet? Ennek a programnak kell kielégítenie minden érdeklődési réteget, minden színházi ideált. Az abszurd színház éppúgy csődbe jut, mint a bécsi operettiskola, ha nem a gondolat, inkább a divat, a szenzáció vezérli. Nem a sablont akarjuk játszani. Az a véleményem, vidéken nem lehet egyszerűen*

évadokban gondolkozni. Bemutatkozásként mai darabokat igyekeztünk színre vinni, s ily módon megnyerni a színház számára a közönséget, egységes stílust kialakítani. Figyelembe kell venni, hogy a színház törzsközönsége gyakorlatilag nem változik. Ezt az elképzelést próbáltuk már ebben az évadban is megvalósítani a klasszikus magyar és világirodalmi alkotások - többek közt Shaw: Candida, Hauptmann: Naplemente előtt, Csehov: Ványa bácsi, Madách: Mária királynő, Móricz: Nem élhetek muzsika-szó nélkül című művének - színpadra vitelével. S míg az első évben az új művek bemutatója volt a koncepció alapja, a második szezonban túl a dramaturgiai programon, új kezdeményezésként vendégművészeket is hívtunk. Ezzel is erősítve az előadásokat, a sikert. A következő évad alapgondolata Szeged és a nagyvilág. Terveink szerint bemutatjuk két szegedi író, Mocsár Gábor és Bárdos Pál egy-egy művét, ezenkívül más, korunkról és korunkhoz szóló mai magyar és külföldi drámákat.

Színházaink struktúrája *több* mint *húsz* évvel ezelőtt *született,* akkor, *az* államosítással forradalmi változásként. *Azonban ha ma* megnézzük *az* akkor *nagy* eredményeket, kiderül, *hogy ma is a húsz* évvel korábbi igényeknek *megf*elelő modellt őrizzük. *A* létrejött *szerve*zetnek jelentős eredményei vannak, ám ezt a kialakult szisztémát nem a közös gondolatok, művészi célok, együttesen vállalt magatartások határozzák *meg.* Ez *a* strukturális kérdés mutatkozik *meg a színházi* társulatok kialakításában, *a szín*észek *sokat és* sokszor vitatott *szerződ*tetésében, lekötöttségében, foglalkoztatottságában *vagy* éppen nem-foglalkoztatottságában.

– Minden színház keresi a maga út-ját, és ehhez próbálja formálni társulatát. Vidéken sokkal nehezebb együttest nevelni, mint a fővárosban. Számolni kell azzal, hogy míg Pesten gyakorlatilag nincs, vagy alig van fluktuáció, addig egy vidéki városban négy-öt évnél tovább ritkán marad a színész. S aki vidéken játszik, annak vállalnia kell az életforma minden nehézségét. Ezt nem mint áldozatot, hanem mint annak fel-ismerését mondom, hogy a színész élete örök mozgás, örök vándorlás, örök meg-újulás.

– Színházunkban az elmúlt évadban kísérletet tettünk a változtatásra. Elsősorban vezető pesti művészek szerződtetésével. Sajnos - egyébként ezúttal a Szegedi Nemzeti Színház nagy előnyére – olyan rosszul gazdálkodunk értékeinkkel, hogy számíthattunk olyan, a fővárosban nem foglalkoztatott élvonalbeli színészekre, mint Dayka Margit, Ajtay Andor vagy Ráday Imre. Nemcsak azért jelentős eseménye ez a szegedi színházi életnek, mert el tudtunk játszani néhány olyan darabot, amelyet társulatunkban nehezen vagy sehogy sem tudtunk volna „kiosztani". Nemcsak mert óriási közönségvonzó erejük van ezeknek a művészeknek, hanem mert együttesünkre is - amely már amúgy is magasabb színvonalú, jobb játékkultúrájú társulat, mint két évvel ezelőtt volt - igen jó hatással van egy-egy szuggesztív művészegyéniség jelenléte. Az ő inspiratív hatásuk érvényesül a játékban, jó értelemben vett kényszerítő példájuk pedig több, mint egy kedvelt szerep tökéletes megformálása. Jellemző, hogy jelenlétükben még a legkimerítőbb próbák után sem széledt szét a stáb.

- De nemcsak erről van szó a társulat kialakításában. Saját kereteinken belül megpróbáltuk megszüntetni az örök problémát, a nagy fellépésszámokat, a művészek elégedetlenségével együtt járó belső ellentéteket. A feszültséget, amely mindig abból ered, hogy a vezető színészek szinte minden este színpadon vannak, míg sokan alig jutnak szerephez. Igyekeztünk úgy állítani össze a műsort és úgy osztani ki a szerepeket, hogy a vezető művészek évi két-három szerepnél többet ne játsszanak, s így alkalmuk nyíljon a „feltöltődésre". Bár meglehetős felsőbb vezetésbeli ellentétekkel találtuk magunkat szemben a szerződtetési ügyekben - és az is könnyen lehet, hogy a jövőben akaratunk ellenére kénytelenek leszünk visszakozni – , véleményünk szerint, és ez vonatkozik a művészekre is, rendkívül előnyösnek tartjuk ezt a megoldást. A felkészülésre fordítható idő és nagyobb energia, a velejáró feltétlenül jobb színészi teljesítmény emeli az előadások rangját.

Tájelőadások *és* szerződtetések, *szín*házépület *és* műsorterv, *közönség és fog*lalkoztatottság - *színházi* életünk *tétjei,* amelyek *csak* kedvezően alakuló *szín-házi és városi* közegben rendeződhetnek. *A meg nem értés* ebben *a* szituációban *a* legnagyobb ellenállás, amelyben *nem* születhet *egységes,* koncepciózus színház.

könyvszemle

FÖLDES ANNA

Szájhősök és bálanyák

Csurka István drámakötetéről

„Szeret Ön darabot olvasni, *Nyájas*kám? Hogyan? *Nem értem.* Olvassa el, *nem* csalódik *akkorát,* amekkorát *csalód*hatna." Önbizalomhiányban szenvedő *író* képtelen lenne ilyen fokú *önirónia*ra, *mint* Csurka István, *aki* mottónak *írta ezt Az idő vasfoga című* kötetben. *Egy* csalódott kritikus méltatlannak *érezné, hogy az író* majdnem hivalkodó „önkritikájával" visszaéljen. Csurka azonban a jelek szerint eléggé biztos saját drámaírói tehetségében, *a* kritikus *pedig* ezúttal *megúszta a* csalódást: *azt* kapta *az* író *Ki lesz a bálanya? című* kötetétől, *amit várt. Három ismert szín*-padi *mű mellé - egy* színpadon *még nem* látott negyediket. *(A Deficitet.)*

A négy dráma közül hármat *már* felboncolt *és méltatott a* kritika. *Sem az* elmondottak ismétlésérc, *sem többesz*tendős *viták* újraélesztésére *nem* vállalkoznék. *A* negyedik darab érdemi *meg*ítélését *viszont* nehezíti, *hogy csak olvastuk és nem* láttuk. Ezért, voltaképpen megelégedhetnénk *a négy* dráma megjelenésének örömteli regisztrálásával. *Hozzátéve* esetleg *azt, amit* minden *új magyar* drámakötet margójára feljegyezhetünk, *és* aminek *fontosságát nem* győzzük hangsúlyozni, hogy nemcsak *iro-*

dalmunk, de színházkultúránk szempontjából is döntő jelentősége van a drámák kiadásának. Forrása és egyetlen megbízható kontrollja lehet a színházi könyvkiadás a színházi életnek: a műsorpolitikának és az előadásoknak is.

Csurka kötete azonban több a négy drámánál. A kötet egy vérbeli drámaíró máig megtett útja. Egy jelentős drámai oeuvre félig-meddig már beváltott ígérete. Közéletünk, közérzetünk drámairodalmának kortársi dokumentuma. És ezért is érdemes róla mint kötetről is szólni.

„Az életnek jóformán nincs olyan mozzanata, ami egészen kicsi nézőpontváltoztatással ne lehetne nevetséges vagy legalábbis derűs." Csurkának ez a forradalminak nehezen nevezhető felfedezése, amelyet a vígjáték lehetőségeiről adott egyik nyilatkozatában fogalmazott meg, pontosan esztergált kulcsként nyit-ja a drámákat. És utal arra, hogy hogyan kapcsolódnak egymáshoz munkái. Hogy vígjátékaiban valójában ugyanarról szól, mint két drámájában. Arról, hogy vagyunk egynéhány millióan - kis-emberek, hősnek indult antihősök, kor-társak -, akik valahogy rosszul érezzük magunkat a bőrünkben.

„Én egy konfliktus nélküli drámát szeretnék írni. Az emberek éppen úgy beszélgetnének, dolgoznának benne, mint az életben, semmi cselekmény, sem konfliktus: az élet. A halál" - tervezget a Ki *lesz a* bálanyában Csüllögh. - „Meg akarok szabadulni minden feles-leges absztrakciótól. A konfliktus egy absztrakció. A tipizálás szintén." Belegondolni is rossz, mi történt volna, ha Csurka megfogadja Csüllögh tippjét. A valóságban inkább csak kacérkodik a gondolattal, és éppen az ellenkezőjét vállalja. Drámáiban nagyon is tudatosan a konfliktusra koncentrál. A konfliktusra, amely azonban nem a színpadi cselekményben és nem is a megelevenített hősök között robban. Körükben legfeljebb, ha egyet pukkan . . . A robbanás távolabbról reszketteti meg a világot. Az ellentét a hős és a külvilág, a kor között feszül. A konfliktust a hős életé-ben valóra nem váltott lehetőségek táplálják. Vesztett illúziókról van szó és valamivel többről. Arról, hogy az illúziókkal együtt s a rájuk nehezedő nyomás következtében ezek az emberek céljaikat és önmagukat is elvesztették. Képtelenek vagy méltatlanok arra, hogy harcba induljanak. És vaktában nem is lehet harcolni.

Dékány Lajost, *a Szájhős* újságíróhősét, egykori népi kádert és kollégistát karrierjének ívelése ébreszti rá arra, hogy ahogy felfelé halad, úgy törpül. Mert nemcsak beházasodott, de bele is hájasodott a kispolgári jólétbe, haszonélvezője lett mindannak, amit valaha annyira megvetett: a kisszerűségnek, csalásnak, protekcionizmusnak és korrupciónak. *A Ki lesz a bálanya?* hősei ugyanarról a társadalmi, erkölcsi szintről indultak, és ha nem is bonyolódtak bele a tételes törvényt sértő családi üzelmekbe, megalkuvásaikkal ugyanúgy eljátszották önbecsülésüket, mint a Száj-hős. „Nem tudunk mit kezdeni magunkkal", „Kinn szocializmus van és mi itt pókerezünk" ... „Mi már nem tudjuk megváltoztatni a világot ..." Az el-játszott lehetőségek összegezője, Czifra az egyetlen, aki a játszma végén levonja a tragikus konklúziót: kiutat nem találva, végül is halálra ítéli önmagát. Ennyiben nagyobb *a Szájhős* Dékány Lajosánál: mert vállalni tudja saját ítéletét. A csömör és önutálat életérzését variálja Csurka a *Deficit* hőseinek ön-vallomásában is. Az unaloműző értelmiségi narkózis, a póker szerepét itt egy másfajta társasjáték tölti be: a feleségek cseréje. A hagyományosan vígjátéki szituációt azonban áthangolja az akció indítéka. Hiszen nem a virtus, hanem annak hiánya, az önsorsrontás szándéka mozgatja a kezdeményezést. Oszlopos Simeon itt negyedmagával vág bele jobb híján saját testébe. „Ha már máshol nem csinálhatunk, csináljunk forradalmat itt az ágyban."

Az életről alkotott ifjúkori elképzelések, egyéni törekvések és a valósággá lett felnőtt élet összeütközésének ellenkező lenyomata Az *idő vasfoga,* ahol egy született vagány, egy markecoló ál-orvos kerül rá, akarata ellenére - a körülmények alakulásának logikája és a társadalmi intézmények fejlődésének mai törvénye szerint - a polgári élet és karrier vágányára. A markecoló felfelé züllése és zuhanása éppen olyan feltartóztathatatlan, mint a többieké. Csakhogy ő nem kihull a társadalomból, hanem belepotyog, és bele is falazódik.

Csurka négy drámája közül három már a „bűnbeesés után" játszódik. A hősök már lényegében elszalasztották életük lehetőségét, elfogyasztották energiájuk kezdőtőkéjét, s a kívülről rájuk nehezedő nyomás már elérte azt a fokot, ahol megszűnik bennük az ellenállás, a változtatni, lázadni akarás, és deformálódnak. Sót, voltaképpen már ez a folyamat is lezajlott, s a színpadi akció már csak megkoronázza. Dékány idegösszeomlása, Czifra öngyilkossága, a *Deficit* X-szel jelölt szereplője terveinek tragikomikus kudarca nem hoz mi-nőségi változást a hősök jellemében. Ebben - és csakis ebben - Csurka mintha valóban közelítene saját hősének, Csüllöghnek drámakoncepciójához. Hőseinek - talán az egy Dékány Lajoson kívül --nincs is ki ellen harcolni.

Bukásuk logikusan *t i fel a kérdést: ki felelős a történtekért? Intellektuelek lévén a hősök maguk is megfogalmazzák ezt a dilemmát. Kétségtelen, valamennyiüknek megvan a hajlama arra, hogy a madáchi válaszba meneküljenek, s elhiggyék, hogy bűnük a koré, mely szülte őket, s erényük sajátjuk csak. Kacérkodnak is ezzel a válasszal„ de végül gyötrődve továbblépnek. Dékány Lajos például így fogalmazza meg: „Én e kor gyermeke vagyok, és e kor tönkretett engem. De ez sem igaz. Én tettem tönkre a kort." A kérdés ambivalens, a válasz túlságosan sommás. Ám a következő drámákban újra megfogalmazódik, és Csurka tudatosan rákényszeríti hőseit a feleletre. Czifra egyszerre kérdezi meg önmagától és barátaitól, hogy tehetnek-e róla, hogy idejutottak. „Nem csináltok semmi olyat, amivel megégethetnétek a kezeteket, nem álltok sem a jobb, sem a bal oldalon. Hanem itt zsugáztok nálam és finnyásan bámuljátok a külvilág eseményeit. A lehetőségetek valamikor velem együtt megvolt, hogy másként éljetek. Ti ezt választottátok. Ez barátaim a nihil. És most nem tetszik?" Még kíméletlenebb önmagával szemben a *Deficit* Z-je, amikor kimondja: „Most itt állok a barátom feleségének ágya előtt, szeretnék belefeküdni, félek belefeküdni, és éppen azért szeretném azt is a rendszer, a társadalom, a világhelyzet, *az* atomkor, a technikai civilizáció nyakába varrni, hogy én most belefekszem a barátom feleségének az ágyába. Kicsit részeg vagyok, de a dologból ennyit világosan látok. És a rend-szer, a szocializmus, a kapitalizmus, a békés egymás mellett élés, az általános szorongás, a kitaszítottság, az elidegenedés, a borzasztó kétségek, a nagy lehetőségek hiánya, a szerencsétlen magyar történelem, 48, 49, [1]9, 56, mind itt sorakoznak, vállalják a felelősséget, jön Dózsa, Kossuth, Petőfi, Rákóczi, Truman, Hruscsov, Sztálin és Churchill,

együtt megfognak és betesznek a barátom feleségének az ágyába, és kórusban mondják, te nem tehetsz róla, mi tettünk azzá, ami vagy, mi löktünk be abba az ágyba .. . S mi marad nekem, szánalmas reformista hólyagnak? Az élvezet . . . Ó, milyen aljas vagyok . . . Hát legalább ezt vállaljam."

A hosszúra nyúlt idézetek látszólag eldöntik a dilemmát, hiszen Csurka hősei fejére olvassa bűneiket, felelőssé teszi őket bukásukért. Védekezésük az író legkeményebb vádirata. A drámai szerkezet azonban ezeknek a kiragadott mozzanatoknak is ennél bonyolultabb funkciót ad. A művek összefüggésében világossá válik a kor, a történelmi és társadalmi erők, tényezők kioszthatatlan és áthárithatatlan felelőssége is. Mert igaz, hogy a törpék tagadása - ha létük hazugságát is átvilágította a dráma röntgensugara - felér az állítással. De az állítás, a vallomás is megdől ott, ahol az olvasó, illetve a néző „független bírósága" megfejti azokat a kényszerítő körülményeket, amelyek ezt a vallomást kicsikarták. Mert a drámákból az is kiderül, hogy Csurka antihőseit a világ nyomorította meg oly módon, hogy képtelenek lettek dacolni a rájuk nehezedő nyomással. A terhek túlságosan nehéznek bizonyultak ahhoz, hogy alattuk felnőjenek a pálmák. És így amit pálmának hittünk, sokszor nagyranőtt gaz maradt. (Aligha szükséges itt konkretizálni a Csurka-drámákban olyan szuggesztíven érzékelte-tett, de többnyire absztraháltan megjelenő történelmi körülményeket, a személyi kultusz korszakát, az ötvenhat utáni atmoszféra bizonytalanságát, a konszolidáció, a hatvanas évek forradalmi lendületet sokszor nélkülöző, fojtogató kisszerűségét.)

A kérdés csak az, hiányossága vagy értéke ez a kétfelé osztott igazság a Csurka-drámáknak? Meggyőződésem szerint: értéke. Mégpedig nem egyszerűen az ábrázolás hitelét, a jellemrajzot motiváló, művészi, formai érdem, ha-nem a drámák közéletiségének bizonysága. Olyan sokszor sürgettük az utóbbi időben a közéleti témákat, hogy hajlamosak voltunk leszűkíteni és a végletekig kitágítani is a fogalmat. Egyfelől a közvetlenül politizáló dráma abszolutizálására, másfelől a minden emberi problémát érintő mű közösségi érvényének elismerésére gondolok. Csurka drámáinak közéletisége viszont, a kor objektív társadalmi-történelmi viszonyainak és hőseinek együttes kritikájában jelentkezik.

Csurka hőseivel szemben megfogalmazott kritikáját nem vagy alig oldja a szánalom. Csurka nem sajnálja törpe hőseit, hanem haragszik rájuk - értük haragszik és nem ellenük. A kegyetlenség azonban alapjában idegen alkatától, és ezért is oldja fel még a hibák gyűlöletét is - az elviselhetőség határáig. Ezt a határt - sok más kortársával együtt - Csurka István is a groteszkben látja. Almási Miklós Beckettel kapcsolatban jegyzi meg, hogy drámáiban visszavonja az emberiségtől a tragikumhoz való jogot, s a fekete humorral diszkreditálja a figurákat, nem engedi őket tragikus magasságba emelkedni. Csurkánál a groteszk motívumoknak hasonló funkciója van, azzal a nagyon is lényeges különbséggel, hogy az ő humora általában nem szakad cl a realitástól. Sőt, ellenkezőleg - szövegének humora az, ami a dráma egészétől, gondolatvilágától eltérően - térben és időben szigorúan kötött, majdnem mindig konkrét. Ha filozófiája többékevésbé, legalábbis törekvésében egyetemes, ha környezete variálható, humora mindig budapesti. Műveinek ez a vonása, humorának nézőközeli szellemisége eredményezi, hogy a Csurka-drámák nem szakadnak el a közönségtől. Általában - s ezt dicséretére mondjuk

sikerdrámákat ír. Mégpedig nem olyan módon, hogy leszáll saját igényeinek szintjéről, hanem inkább azáltal, hogy humorával lehetőséget ad a drámák külsőleges megközelítésére is. Lehetővé teszi, hogy még akik nem jutnak el az író gondolatvilágához, azok is jól szórakozhassanak az épkézláb helyzeteken, ötlettel rajzolt figurákon és főként a szöveg szellemességén.

Utaltunk már rá, hogy a kötet szintje nem egyenletes. *Az idő vasfoga* és a *Szájhős* formai zökkenőktől nem mentes, épkézláb komédiák. Humoruk, ötletgazdagságuk, ritmusuk feltétlenül kiemelte őket annak idején az évad átlag vígjátékterméséből, sőt felújításuk is elképzelhető, de felesleges ezeket utólag nagy művé avatni. *A Deficit* olvasmányélményét pedig még ha akarjuk sem lehet *a Nem félünk a farkastól c.* Albee-drámától függetleníteni. Nemcsak az alaphelyzet, az atmoszféra, hanem a megoldás is rokon. A kétszer két ember között felforrósuló és jéggé dermedő atmoszféra Albee-nál is, Csurkánál is több házassági konfliktusnál. *A Deficit* írói törekvése az eltorzult és önemésztő energiák analízisén túl, az okok és gyökerek feltárása. És ebben - főként a kisvárosi élet okozta környezeti ártalom ábrázolásában, a kispolgári kisszerűség leleplezésében - Csurka remekel. Tagadhatatlan és ingerlő hiányossága viszont a drámának, hogy az író bizonyos értelemben mégis benne ragad hősei világának kisszerűségében. A tét, amely tulajdonképpen élet vagy halál vagy legalábbis az értelmes élet lehetősége - a színpadi cselekményben a házastársi hűségre redukálódik. X vereségét - amely a Paradicsom elvesztésével, az éltető energiák kimerülésével, az önbecsülés maradékának felmorzsolódásával jár - a történet szimpla férfikudarccal motiválja, azzal, hogy sem megszereznie, sem megtartania nem sikerült egy asszonyt. Holott nyilvánvaló, hogy ha X felesége nem fekszik le férje barátjával, a barát felesége viszont nem áll ellent az ő ostromának, a problémák akkor is problémák maradnak. És ez a „győzelem" legfeljebb ideig-óráig kárpótolhatná X-et az élet nagy vereségéért.

A Ki lesz a bálanyá?-nak csak a legutolsó percekben megtörő gondolati és művészi szuggesztivitása azonban még-sem lehet ok arra, hogy Csurka drámai oeuvre-jét erre az egy műre csökkentsük. Világosan látnunk kell a drámák eszmei rokonságát, állásfoglalásuk és dramaturgiájuk lényegi azonosságát is. Csurka nemcsak az egyik legjobb jellemábrázoló drámaíróink mai mezőnyében, de a dialógusépítésnek is mestere. A földhöz-ragadt, konkrét mondatok mögött sokszor egy-egy fél szó, közbevetés nyit távlatot a gondolatnak, s az elvontabb fejtegetések sem nélkülözik - általában - a szituáció s a jellem hitelét. Csurka humorának legbizarrabb hajtásait is elfogadtatja az ötletet szárnyrabocsátó gondolat, s az azt hordozó szellemes szöveg. S bár az ötletdramaturgia általában inkább vád, mint elismerés, hadd mondjuk ezúttal elismerően - Csurka drámáiban szinte mindig jelen van az ötlet.

Azt, hogy a kötet olvasásának öröme mégsem volt zavartalan, nem a drámák papíron még szembetűnőbb zökkenői okozták. Hanem *az az* elhallgathatatlan kérdés, hogy vajon hol tartana ma a drámaíró Csurka, ha minden műve idejében nyilvánosságra kerül? Ha tehetsége időben megkapja a kibontakozáshoz szükséges feltételeket: a segítséget és az ösztönzést. Vagy mindezek helyett a legfontosabbat: a színpadot.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Festival des Drames Hongrois dans l'Union Soviétique

Dans la seconde moitié du mois d'avril cette année, 75 théâtres soviétiques présentèrent 25 oeuvres de 24 auteurs dramatiques hongrois. La littérature dramatique hongroise n'a jamais encore eu une occasion pareille de pouvoir se présenter dans une si large mesure devant le public de l'étranger.

Boleslav Rostocky: L'importance des traditions progressives nationales et populaires

La conférence donnée à Moscou par l'illustre professeur soviétique, docteur en sciences de l'art, analysait deux évènements proéminents du Festival des Drames Hongrois dans l'Union Soviétique. Il parlait d'une présentation classique (La Tragédie de l'Homme de Madách à Tartu en Esthonie) et de la pièce d'un auteur contemporain (La Famille Tot d'István Örkény à Léningrad).

Gyula Bizó: Imre Madách à Tartu

Une des présentations primées du Festival des Drames fut celle de la Tragédie de l'Homme d'Imre Madách au Théâtre Vanemuine de Tartu. L'auteur de l'article, directeur de l'Institut Hongrois du Théâtre, analyse l'interprétation du drame par le metteur en scène Epp Kajdu, les intonations des scènes et le travail des trois acteurs principaux. Il estime que dans la représentation l'unité du spectacle et de la pensée de l'écrivain s'est réalisée avec une force exceptionnelle.

János Szilládi: Deux des soixante-quinze

Les deux présentations soviétiques retenues par l'auteur sont « L'évasion » de Miklós Gyárfás et « Ou en sommes-nous, jeune homme? » de Sándor Somogyi Tóth. Les deux pièces hongrois ont pour héros de jeunes hongrois d'aujourd'hui, mais la seconde a été mise sur scène d'une façon peu banale: le metteur en scène Homski dramatisa le petit roman au Théâtre des Jeunes Spectateurs de Moscou par une méthode d'improvisation.

András Pályi: Est-ce que l'espace est du jeu?

L'article, analysant le travail et les possibilités des théâtres-studios qui se sont multipliés dans ces dernières années, établit tout d'abord que le théâtre-studio peut devenir un genre particulier si l'on travaille de la sorte. L'auteur considère que jusqu'à présent la conception la meilleure, la plus étudiée du théâtre-studio a été réalisée par Mátyás Giricz sur la Petite Scène de Debrecen.

György Walkó: Questions sous prétexte du Woyzeck

A la Scène Littéraire de Budapest, Péter Léner mit sur scène dernièrement les deux pièces de Georg Büchner, Woyzeck et Léonce et Lena. Le critique estime que l'interprétation en est trop dégagée, adoucie et même abstraite comme si l'on ne se souvenait plus du tout du militarisme, du docteur Mengele et du record suprême de l'humiliation de l'homme, les capms de concentration.

Mihály Bátki B.: Direction Budapest

Le Théâtre Thalia à Budapest a présenté au printemps la pièce de Joseph Heller intitulée We bombed in New Haven. La pièce traitant des pilotes-bombardiers et mêlant des éléments de réalité et de fantaisie n'a pas eu un tel effet de choc comme aux Etats-Unis en état de guerre, mais tout de même elle a évoqué de l'intérêt et de la sympathie par ses propos.

Alfréd Lux: Montage lyrique

Une autre première du Théâtre Thalia au printemps fut la féerie du poète hongrois Sándor Weöres intitulée Le Batelier Lunaire que le metteur en scène Károly Kazimir a semée, à maintes lieux et avec une fantaisie exubérante d'allusions et de propos d'actualité.

György Spiró: Miklós Hubay et la pièce à deux actes

Le story de la nouvelle pièce de Miklós Hubay L'Onirocritie, présentée à Budapest par le Studio du Théâtre Madách, n'a pas de fondements historiques. François-Joseph, souverain de l'Autriche-Hongrie rencontre Sigismond Freud avant que la première guerre éclate et ce dernier tente d'imprimer une nouvelle direction à l'histoire, mais en vain. L'article met à sa place cette pièce dans l'oeuvre de Hubay parmi celles à deux actes qui lui sont caractéristiques.

Zsuzsanna Nemes G.: Csongor et Tünde à Szolnok

Le drame en vers du poète hongrois du XIXe s. Mihály Vörösmarty a été présenté au printemps dernier au Théâtre de Szolnok. Le metteur en scène de cette présentation fut Béla Both, directeur du Théâtre National de Budapest, qui au lieu d'exploiter les possibilités lyriques et romantiques, mit en avant la philosophie.

György Kemény: Où est-tu Oncle Vania?

Au cours de la saison passée, après sa présentation à Szeged au Sud de la Hongrie, L'Oncle Vania de Tchékov fut aussi présenté par le Théâtre de la Comédie à Budapest. Toutes les deux représentations ont abandonné les interprétations antérieures en présentant le protagoniste comme un adversaire dramatique plein de vitalité. L'article analyse la présentation de Szeged.

György Spiró: A quoi serait bon le musical?

La réponse de l'auteur: le musical pourrait être l'instrument pour lutter contre la tradition naturaliste du théâtre hongrois, pour faire renaître le jeu théâtral dans son sens original. Dans les deux dernières représentations du Théâtre de l'Opérette de la capitale, dans le « Man of La Mancha » et les « Chevaliers Mystifiés » (adaptation musicale du Love's Labour's Lost de Shakespeare) le musical ne devint pas un tel instrument. Il semblait que les anciennes traditions paralysaient la troupe du Théâtre dans ses expérimentations avec le neuf.

Katalin Saád: Aux répétitions du Marat/Sade à Debrecen

Mátyás Giricz mit sur scène la pièce Marat/Sade de Peter Weiss sur la vraiment petite scène de la Petite Scène de Debrecen. Cette étude d'atelier nous fait connaître les détails de la conception du metteur en scène et nous présente sa méthode de travail particulière par laquelle il essaye d'implanter l'art dramatique intime et intensif.

Júlia Szekrényesy: La marotte d'un décorateur

Interview avec Lajos Jánosa, décorateur en chef de la Télévision, qui compose des décors de théâtre depuis une quinzaine d'années, et parmi ceux-ci des oeuvres proéminentes comme la scène de Richard III. dont la construction en bois d'un genre dépliant a mérité l'éloge de la critique même en Angleterre.

Katalin Róna: Rencontre en fin de saison avec Ferenc Lendvai

Ferenc Lendvai est directeur du Théâtre National de Szeged depuis deux ans. Cet interview récapitule les étapes que le théâtre a franchi pour former une troupe de prose unifiée et de niveau, et esquisse les projets d'avenir concernant l'élargissement de la base du public et une programmation avec plus de conception.

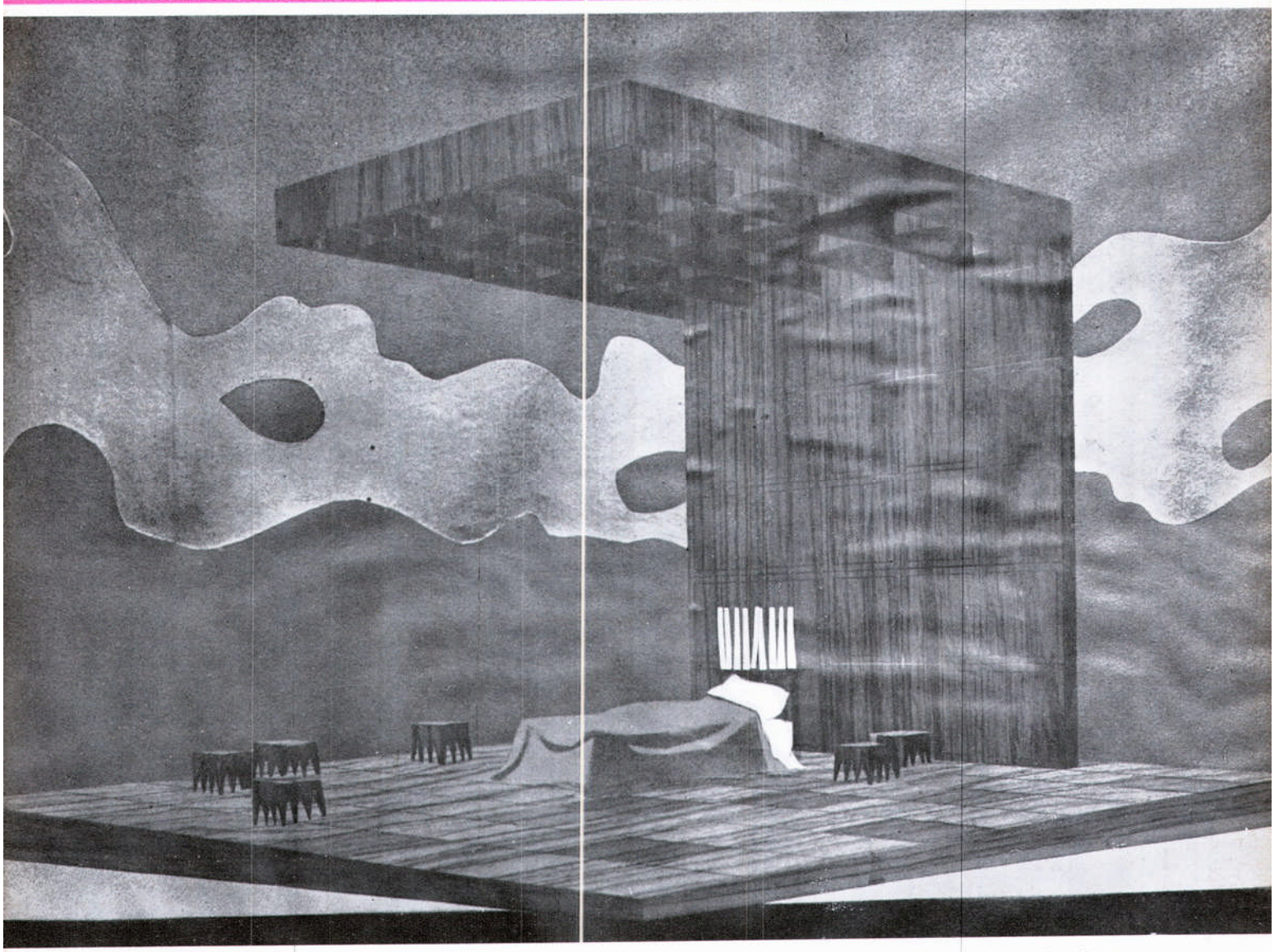
P.A.: La douceur de Simonne Evrard

Éva Olsavszky, leading-actrice du Théâtre Csokonai à Debrecen, crée le rôle de la compagne de Marat dans la présentation de Marat/Sade. Elle peut s'affirmer comme une des personnalités les plus marquantes de la représentation malgré son rôle de quelques phrases à peine.

Anna Földes: Fanfarons et Patronesses de bal

Critique du volume de István Csurka contenant quatre pièces dramatiques de ce dernier.

Ára: 12,— Ft



JÁNOSA LAJOS DÍSZLETTERVE. PUCCINI: GIANNI SCHICCHI (A MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ ERKEL SZÍNHÁZA, 1971) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)