SZÍNHÁZ

Aczél György:
Szocialista színház, szocialista műsorpolitika

Beszélgetés fiatal rendezőkkel

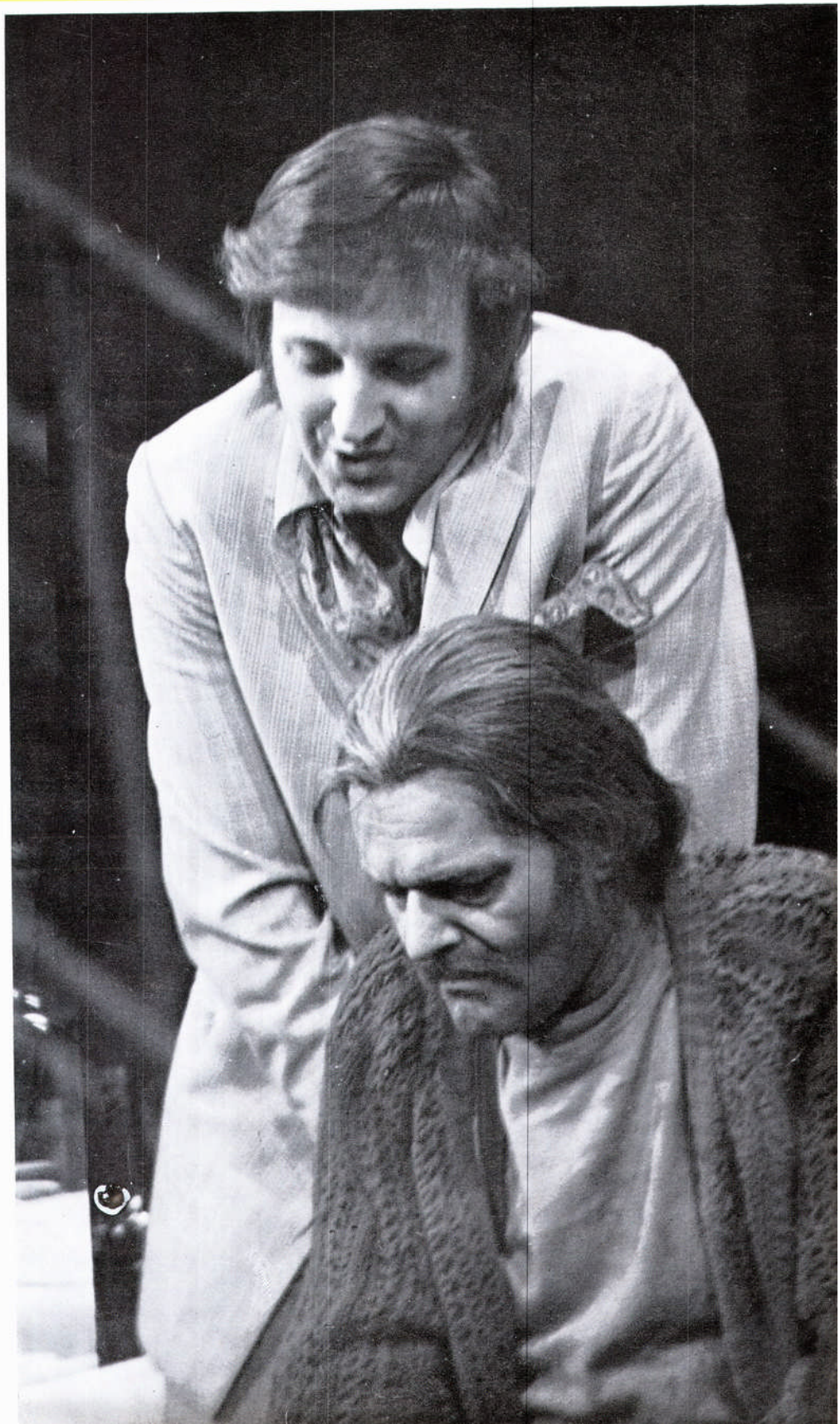
Almási Miklós:
Egyenletek

Ungvári Tamás:
Korhűség és korszerűség

Roger Planchon:
Az új színpadi szövegek

Osztovits Levente:
Elfogult rögtönzések aktuális témákra

Kemény György:
Színházi viták – színházi stílusok



1971. DECEMBER

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

IV. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1971. DECEMBER

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 116-65o, 316-308

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin körút 9-11. A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethetd 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

71-2744 -Athenaeum Nyomda,
Budapest Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A CÍMLAPON: TAHI TÓTH LÁSZLÓ (DON PERRIT) ÉS DARVAS IVÁN (LARRY SLADE) AZ ELJŐ A JEGES C. O'NEILL DRÁMÁBAN (VíGSZíNHÁZ)

TARTALOM

ACZÉL. GYÖRGY

Szocialista színház, szocialista műsorpolitika (7)

Hagyományos vagy új dramaturgia?

OSZTOVITS LEVENTE

Elfogult rögtönzések aktuális témákra (4)

Viták margójára

(Beszélgetés fiatal rendezőkkel) (6)

ROGER PLANCHON

Az új színpadi szövegek (11)

KEMÉNY GYÖRGY

Színházi viták - színházi stílusok (16)

magyar játékszín

ALMÁSI MIKLÓS

Egyenletek (17)

UNGVÁRI TAMÁS

Korhűség és korszerűség (20)

NÁNAY ISTVÁN

A színpadi mozgás (24)

BÁTKI MIHÁLY

Tahi Tóth László szerepei (27)

JÓSFAY GYÖRGY

Beszélgetés Markaly Gáborral (28)

világszínház

SZÁNTÓ JUDIT

Nyomozás tizenkét dühös fiatalember ügyében (30)

PÁLYI ANDRÁS

Suszterek és szalmabáb a varsói színpadokon (35)

HERZUM PÉTER

Magyar elemek a vietnami színjátszásban (38)

KECSKEMÉTI KÁROLY

A második színpad (41)

műhely

KÖLLŐ MIKLÓS

Mezítelen térben - a pantomim (43)

ACZÉL GYÖRGY

Szocialista színház, szocialista műsorpolitika

A mai magyar színházról szélsőségesen ellentmondó véleményeket hallani. Elég egy-egy sikeresebb évad, hogy a kritika általános felvirágzásra következtessen, hogy aztán a következő szezon esetleg néhány gyenge előadása nyomán már a lélek-harangot is megkongassák felette, mint ebben az évadban is, amikor főként a mai magyar színház problémáira, esetenként „válságtüneteire" teszik a hangsúlyt. Alighanem igazságtalanul. A részjelenségek alapján sebtében általánosító vélemények szerzői mintha elfelejtenék, hogy a színház is, mint a művészeti folyamatok általában, csak hosszabb távon értékelhető hitelesen, és jó esetben is évek kellenek ahhoz, hogy az új feladatokhoz igazodjon, vagy elvessen túlhaladott törekvéseket. Ha viszont így közelítünk hozzá, aligha lehet elvitatni, hogy színházkultúránk utóbbi évtizedét egy alapjában pozitív irányú fejlődés határozta meg; olyan fejlődés, amely a színházak megtorpanásai és időnkénti elbizonytalanodásai ellenére is színházkultúránk minden szektorában jelentős eredményeket hozott. A gazdagabbá, színesebbé vált műsorpolitika, a rendezés és a színészi játék kultúrájának fejlődése, a színházak alkotóműhely jellegének erősödése egyaránt ezt bizonyítja.

Mindezt azért bocsátom előre, mert a következőkben elsősorban a mai magyar színház vitatható jelenségeivel, közös tennivalóinkkal szeretnék foglalkozni. Meggyőződésem, hogy szinházkultúránk további fejlődését nem az elsietett hozsanna vagy a rosszkedvű ledorongolás, hanem ,gondjaink reális feltárása, a tennivalók pontosabb meghatározása segíti elő.

A szocialista színházról beszélve, *legfontosabbnak bizonyos orientáló fogalmak tisztázását tartom.* Ma még az alapvető fogalmak használatában is gyakori a pontatlanság. Mit jelent például *a szocialista színházkultúra?* Nálunk sokszor leegyszerűsítik a választ. Némely megfogalmazás azt a látszatot kelti például, ,mintha a szocialista színházkultúra egyenlő volna a szocialista országok színházművészetével, a nyugati tőkésországoké pedig a polgári színházzal. Ez a leegyszerűsítés - mint a leegyszerűsítések általában - megtévesztő, sőt káros. Nem-csak azért, mert a tőkésországokban is mutatkoznak realista, sőt szocialista törekvések a színházművészetben, hanem azért is, mert a szocialista országokban, így - nagyon enyhén szólva - nálunk sem csupán szocialista színházi produkciókat mutatnak be. *Mi a világ bármely pontján jelentkező realista, antiimperialista, szocialista színházművészet pártján állunk, a világ bármely pontján jelentkező antihumánus, dekadens színházzal szemben.*

Nincs minden rendben olyan orientáló fogalmunk értelmezése, mércéül állítása körül sem, mint a *humanista, szocialista irányultságú gondolati tartalom és a művészi megjelenítés egységének elve.* A pőre „eszmei tartalom" és a tartalmatlan formalista esztétizálás még nem leküzdött rossz szélsőségek, holott nincs meggyőző szocialista gondolatiságú színház magas hőfokú művészi megformálás nélkül, mint ahogy nincs társadalmi tartalmai tekintetében antihumánus, retrográd, de valóságos művészi értékkel bíró művészeti alkotás sem. Még akkor is indokoltnak tartom e tekintetben a továbblépést, ha tudom, hogy gyors és abszolút eredményeket nem várhatunk; mindenesetre, a mércét nem szabad szem elől tévesztenünk, s a tényleges nehézségek nem szolgálhatnak kényelmes mentségül az egyoldalúságokra. Azt várjuk a színháztól, hogy sajátos művészi kifejező eszközeinek latbavetésével segítse sikerre vinni a szocializmus jegyében folyó küzdelmet, *napjaink problémáira ennek megfelelően adjon válaszokat;* olyan művészileg erőteljes és gondolatilag helytálló válaszokat, amelyek az emberek szívére, eszére hatnak.

Ezt a követelményt nem csupán a mai drámák színre vitelével kapcsolatban tartjuk fontosnak. Egy-egy korszak színházkultúrája nem azonos az adott korszak nemzeti drámairodalmával. Így például nem lehet egyenlőségjelet tenni a magyar színházkultúra és a mai magyar drámairodalom helyzete, színvonala között, jóllehet az utóbbinak központi szerepe van és kell is, hogy legyen színházi kultúránk sajátos arculatának kialakításában. Nagyon is örvendetes, hogy mind több írónk drámát is ír, s irodalmunknak ma már szinte valamennyi értékes törekvése megtalálja kifejezési formáját a színpadon - mindezzel igazolva, hogy *a szocialista ihletésű hazai dráma-irodalom szinházkultúránk középpontjában foglal helyet.* De a nálunk előadott művek többsége klasszikus és külföldi szerzők alkotása, és azok bemutatása ugyancsak fontos feladata színházainknak. Továbbra is keresni kell a módját annak, hogy *a színház a klasszikus drámában rejlő korszerű „üzeneteket" is érzékelhetővé tegye a ma embere számára. És* itt természetesen ellentmondásos jelenségek is vannak. Példaként: ma világszerte Csehov-kultusz tapasztalható a színházaknál. De ennek a kultusznak ideológiai tartalma korántsem azonos. Esetenként a mai kapitalizmus, az elidegenedés éles bírálatát jelenti, másutt viszont meghamisítva Csehovot „a kisember reménytelen elveszettségének" lemondó, dekadens, polgári, antiszocialista „eszmeiségét" fejezi ki.

A „szocialista" vagy „nem szocialista" minősítés a színművészet tekintetében is elsősorban ideológiai ismérveken alapulhat. Természetesen nem elegendő egyedül a dráma szövegét vizsgálnunk, mert a színre került *dráma csak a rendezői felfogás, a dramaturgia, a színészi játék, a színpadkép, esetleg a zene művészi együttesében valósul meg.* Ez persze - igen enyhén szólva - nem jelenti azt, hogy a drámairodalom záró-jelbe tehető, vagy, hogy a színházművészetnek az irodalommal való mesterkélt konfrontációban kell kialakítania a maga sajátos arculatát.

Az úgynevezett „rendezői színház" abszolutizálása ugyanúgy elfogadhatatlan, mint a kiemelkedő rendező egyéniségek szerepének tagadása. Már-már akadémikus viták folynak arról, hogy *„ki* a színház": a drámaíró, a rendező, a dramaturg, a szcenikus, a jelmez- és díszlettervező.

A rendezői vagy nem rendezői színház akadémikus vitájához sem szakértőként kívánok hozzászólni, csupán a következőkre hívnám fel a figyelmet. Minthogy *a színházművészet összetett, komplex művészet, a társművészetek alkotó együtt-működése nélkül egyszerűen nem létezik.,* úgy vélem, *hamis alternatíváról* van szó ebben a vitában. Meglehet, az történt, hogy azokat a különbségeket, amelyek egyes színházak között fennállnak, pl. a szubjektív személyi lehetőségek, adottságok tekintetében (van vagy nincs nagy rendezői egyéniség; milyen az adott színház törzsközönségének igénye stb.), a vitázók egyike-másika sürgősen elvi-elméleti rangra emelte.

A világért sem akarom, hogy egy „új" egyoldalúság megszólaltatására ösztönözzön bárkit is a következő megjegyzésem: a vitában szinte szó se esik a színház - legalábbis egyik - nélkülözhetetlen főszereplőjéről, a színészről. A vitából lassan „eltűnik" és *csak* a színpadon van jelen. (No, meg - helyenként - a színészek magánemberi „érdekességeinek" intim-

Részletek az MSZMP KB Kultúrpolitikai Munkaközösség ülésén elmondott felszólalásából. (1971).

pistás tálalásában. Ez a pletyka szintű „ismeretterjesztés" egyes lapokban, cikkekben már-már kiszorítja a színész művészi munkájának, teljesítményének elemzését.) Anélkül, hogy javasolnám a „színészszínház" abszolutizálását, úgy gondolom, senki sem vitatja a színészmunka alkotó voltát. Ma már az a „döntő érv" is elesik, hogy a színészi alkotás elmúlik a pillanattal.

A színházi kultúra fejlesztése megköveteli a színészi alkotómunka elemzését, a színészképzés javítását is. Színészképzésünk (s itt nem kizárólag a főiskolai képzésre gondolok; a színház alkotóműhely jellegének fontos eleme a színházi munka továbbformálása) nem követte azt a gyors és intenzív társa-dalmi változást, amely Magyarországon a legutóbbi évtizedekben lezajlott. Hogy csak egy jellemző tünetre utaljak: a munkást vagy parasztot gyakran ma is úgy ábrázolják, úgy beszéltetik a színpadon, mint húsz éve. Külsődleges eszközökkel - öltözködéssel, beszédmodorral, felötlő gesztusokkal - kívánják megjeleníteni, holott a munkás, a paraszt és az értelmiségi magatartás közötti különbségeket (s hozzátehetem: az azonosságot, amelynek elfeledése napjainkban egyre korszerűtleneb-hé válik!) nem lehet ilyen eszközökkel érzékeltetni.

Korunk társadalmi mozgásait, sajátos jellemeit, szituációit nem követve-értve, a színész, a színház, éppen ,művészi feladatát nem teljesítheti: nem mutatja fel „... maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát". S nem „csupán" erről van szó, hanem arról is, hogy fiatal színészeink egyike-másika nem tanult meg a színpadon beszélni, mozogni, szerepet építeni, szóval, azt mondhatnám, hogy a mesterségbeli alaptudást illetően sem lehetünk teljesen elégedettek.

A színészképzésnek és a "kész" színészek alkotómunkájának is lényeges eleme a színészi rutin helyes értelmezése. A színészi rutin, azaz: a begyakoroltság, mesterségbeli biztonság hasznos és elengedhetetlen velejárója a színjátszásnak. Nem is ez ellen a gyakorlati-gyakorlott szakmai tudás ellen szólunk, ellenkezőleg, az új feladatoknak elkényelmesedett, elkényelmesítő, tartalom nélküli, rutinszerű „megoldását" kifogásoljuk.

A rossz rutin megnyilvánulása az a fajta felfogás is, amely a színészi - de a rendezői stb. - alkotómunkát a premierrel befejezettnek véli. Abban az értelemben is, hogy a legritkább esetben fordul elő a bemutató utáni szakmai és közönségvisszhang komoly számbavétele, s a joggal kifogásolt megoldások újragondolása-módosítása. De abban az értelemben is, hogy a színház gyakran elfelejti: a közönség számára az az előadás a premier, amelyen részt vesz!

Színházi kultúránk lényeges eleme a színházak sajátos arculatának kialakítása, továbbfejlesztése. Egy-egy színház sajátos karaktere távolról sem szűkíthető le a tematika-„szakosodásra". A tematikai hangsúlyokon túl szó van itt pl. a művészi stílusok, megközelítésmódok különbözőségéről is. Régi vita, hogy szorgalmazzunk-e „munkamegosztást" a színházak, illetve elvégzendő feladatai között, avagy „minden színház mindent játsszon". Vidéki városokban - ahol egyetlen színház működik - többé-kevésbé szükségszerű lehet a „mindenes szín-ház". Azonban ez még vidéki társulatok esetében, főleg, ahol van külön prózai és zenés együttes, sem zárja ki azt a helyes törekvést, hogy a különböző műsorrétegek, tematikák egységén belül kibontakozzék, egy valamely ágazat elmélyültebb kimunkálásával is, egy-egy társulat egyéni karaktere.

Ezt a lehetőséget jól mutatja például a pécsi balett országos, majd nemzetközi hírneve; a veszprémi drámai hetek; a szegedi szabadtéri előadások - szinte minden színházat fel lehetne sorolni, mert mindegyik egy-egy színfolttal gazdagítja-gazdagíthatja színházi kultúránkat.

A fővárosban már ennyire sem bizonyos a „vegyes műsor" célszerűsége, amely többé-kevésbé uniformizálja a színházakat. Indokolt lenne például egy olyan *színház,* amely nemzeti drámairodalmunk hagyományait és a legnívósabb kortársi értékeket *őrizné,* ápolná (neve és rangja szerint is elsősorban a Nemzeti Színház lenne erre hivatott). Nem konzervativizmust jelentene ez, hanem irodalomszolgálatot, parancsoló színvonaligényt, egy olyan színháznak az igényét, amelyben semmiféle „praktikus megfontolásból" nem kerülhetne a színpadra tiszavirág-életű divatdarab. Anélkül, hogy a szép magyar beszéd jogát és kötelességét más színházaktól elvitatnám, első-sorban ez a színház lehetne a tiszta szép magyar nyelv és beszéd hivatott műhelye, szószéke is. (Természetesen nem kívánunk semmiféle élettől és valóságtól idegen nyelvi akadémizmust, de nem helyes, hogy az utóbbi időben „valósághűség" címén színpadjainkon is elburjánzik a pongyola nyelvhasználat *és* dikció, a naturalisztikus kifejezésmód, holott közhely, hogy a színház nem a valóság naturalista másolásaival lesz valóság-hű, s a pongyolaságot nem feltétlenül pongyola nyelven kell ábrázolni.)

A színházak sajátos karakterének kialakítása összefügg azzal a lényeges kérdéssel: mennyiben képesek a tekintetben is alkotóműhellyé válni, hogy - „a rendezői vagy írói színház" hamis dilemmája helyett - a színházak és drámaírók, vagy leendő drámaírók alkotói együttműködésén munkálnak. Beleértve a „megrendelés" gyakorlatát is, amely adott esetben akár - a színház igényei szerint - tematikus drámaajánlatokat is tartalmazhat.

A színházak műhely jellegével kapcsolatban utalnék művészetpolitikánknak a művészi kísérletezés jogát biztosító fontos elvére. A színházaktól sem akarjuk elvitatni ezt a jogot, de véleményűnk szerint ***kísérletezésre elsősorban a stúdió- és részben a kamaraszínházak valók.*** A stúdiószínházak feladata - többek között -, hogy fórumot biztosítsanak azoknak a hazai és külföldi daraboknak, amelyekről a szűkebb-tágabb szakmai közönségnek tájékozódnia kell, amelyek azonban akár világnézeti-ideológiai vitathatóságuk, akár és művészi-módszerbeli kiforratlanságuk (esetleg: mindkettő!) következtében nem a nagy nyilvánosság elé valók.

A stúdiószínház további feladata, hogy megadja a kezdő vagy drámaírással először-másodszor kísérletező - fiatal és nem fiatal - írók számára a mű és közönség jobbára első találkozásának elengedhetetlen lehetőségét. Ezzel óvjuk az írót attól, hogy nagy színházak nagy közönsége előtti esetleges bukás elvegye a kedvét a további munkától-kísérletezéstől, de hozzátehetem, a nagyközönséget is attól, hogy szenvedő alanya legyen a kísérletezésnek!

Ugyanakkor, amikor elismerjük azt, hogy a stúdióelőadásoknak fontos szerepe van a színházi alkotómunka, író, rendező, *színész* számára elengedhetetlen továbbfejlődéséhez, nem tartjuk helyesnek, hogy hovatovább minden nagy színházunk kamaraszínházzá válik, a kísérletezés bizonytalanságát tükröző bemutatókkal és műsorpolitikával. Sokszor hiányzik az arányérzék, s annak tudomásul vétele, hogy a stúdiószínpad nem-csak abban különbözik a nagy színháztól, hogy kisebb, hanem más művészet is, mint amit a rádió, a televízió milliós nyilvánossága megkíván.

Színházainknak az eddiginél jóval átgondoltabban kell megtervezniük műhelymunkájuk, stúdió- és kamaraszínpadjaik programját; világosabban kell megfogalmazniuk ezeknek az előadásoknak tartalmi-művészi szempontjait, hogy valóban azt a célt érjék el, amelyet kitűztek - ki kell tűzniük: a szocialista színjátszás gondolati tartalmának, művészeti eszközeinek gazdagítását.

Színházkultúránk sokszínűségéhez tartozik az is, hogy legyen lehetőség többféle alkotói megközelítésmód kibontakozására. Természetesnek tartjuk, hogy minden rendező, színész meg van győződve arról: az ő értelmezése-szerepformálása „az igazi". E nélkül a meggyőződés nélkül nem is lehet a formális rutinon felülemelkedni. Ez azonban nem jelentheti annak a hellyel-közzel erőteljesebben felbukkanó nézetnek és magatartásnak az igazolását, amely pl. a stílus, értelmezés terén egyed-uralomra törekszik. *Mint a tudományos életben, úgy a művészeti életben is kártékony a monopolhelyzet,* mert akadályozza a művészet sokoldalú fejlődését, gazdagodását. Egyébként az egyeduralom még a kivételezett-monopolizált rendező, színház számára is ártalmas: minthogy művészi eszközei nem mérettetnek meg más lehetséges megközelítésmódokon; alkotói mód-szereit nem kell ütköztetnie más értelmezésekkel, idővel csökken a továbblépés kényszerűsége - még belső kényszere is, ezzel előbb-utóbb megmerevedett, kiüresedett sablonná válik.

A sajátos arculatú színházak igénye, az önállóság viszonylagos növekedése a törekvésekben, kísérletezésben s ezzel együtt a szükségletek, érdekek bizonyos eltérése természetesen nem feledtetheti *színházkultúránk egységét.* Azt, hogy *ez a sokszínűség a szocialista elkötelezettségű, realista színház sokszínűsége.*

Itt most a színházak együttműködésének néhány közvetlenebb, szervezési fogyatékosságait tenném szóvá. Egyes szín-házak például a műsorterv, a kezdési időpont, a szünnapok megállapításában olykor teljesen megfeledkeznek a többi színházról s ezzel a közönségről.

A műsorpolitika legtöbbet emlegetett problémája az ún. kommercializálódás, és itt leggyakrabban az új gazdasági mechanizmusra, a rentabilitás igényére, a „kasszasiker" állítólagos követelményeire hivatkoznak. Ma már néhány év ellenőrizhető gyakorlata alapján leszögezhetjük: *gazdaságinyítási rendszerünk nem szorítja, nem kényszeríti „kommercializálódásra" a színházakat sem.* Aki feladja vagy nem tartja be a szocialista műsorpolitika alapelveit, ne hivatkozzék a gazda-sági mechanizmusra. A közönségigény és a kasszasiker követelményének hangoztatása rendszerint csak kibúvó, kényelmes megoldás és a rossz munka felelősségének áthárítása az ilyennek meg olyannak jellemzett közönségre. Sokszor bebizonyosodott, hogy a színház művészileg eredeti, esztétikailag értékes, eszmeileg haladó darabokkal is teljesítheti pénzügyi tervét. (S az elmúlt évadban is megbukott jó néhány poros, unalmas, polgári bulvárdarab.) A színháznak az sem lehet közömbös, hogy milyen tartalommal biztosítja a „táblás házat". A kultúrpolitikai irányításnak arra kell törekednie hogy *határozottabb erkölcsi és anyagi különbség legyen siker és siker között:* ne legyen mindegy, hogy mivel érték el ezt; a színházakat még inkább érdekeltté kell tenni abban, hogy valóban értékes, nemes értelemben izgalmas művekkel igyekezzenek sikert elérni.

Természetesen a művészi érték fogalmát hiba volna leszűkítve, arisztokratikusan értelmezni. Ilyen értelmezést rendszerint a közönség szórakozási igényeinek kielégítésével szemben tapasztalhatunk. Az utóbbi időben a szórakozás, a művészetek szórakoztató szerepe pejoratív csengést kapott. Bizonyos művészközvélemény házi használati értékrendje szerint mintha erény lenne elvont, érthetetlen, unalmas műveket alkotni.

Már Goethe is arról beszélt, hogy *a művészetben az unalom a legnagyobb bűn.* A közönség jogosan vár valódi művészi izgalmat nyújtó szórakoztatást is a művészetektől. Igaz, ebben sem egységes a közönségízlés, de abban bizonyára igen, hogy a színháztól is a mai élet feszítő kérdéseire vár művészien megformált választ: vonzó, művészi értelemben nevelő műalkotásoktól, nem pedig a „kikapcsolódás" örve alatt leszerelő, üres pótszerektől.

A színházak csak akkor teljesíthetik népszínház hivatásukat, ha megtalálják az utat közönségükhöz. Ennek legfőbb eszköze a vonzó műsorpolitika kialakítása. Ezen túl, a színházaknak közvetlenebbül is szerepet kell vállalniuk a művészet és a tömegek közelítésében. Ahol a közönség még nem megy be a színházba, ott a színháznak kell kimennie az üzembe, a faluba, a művelődési házba. A vidéki színházak körzetesítése is biztató, jó irányú kezdeményezésnek látszik. A színházaknak ilyen módon nemcsak „belső", szakmai értelemben kell alkotó-műhellyé válniuk, hanem közönségalkotó, közönségformáló értelemben is. A művészetet csakis úgy közelíthetjük a tömegekhez, ha a tömegeket is közelítjük a művészethez. A X. kongresszus határozatai is ezt a fontos, kétirányú feladatot hangsúlyozzák.

Ezen belül a jelen s még inkább a jövő színházkultúrájának egyik döntő kérdése az ifjúság és a színház viszonya. Mi úgy látjuk: elsősorban nem ifjúsági színházra van szükség, hanem *színházba járó ifjúságra,* arra, hogy az iskolában *vagy* azon kívül felkészítsék a fiatalokat a színházi élmény értő befogadására. Ilyen alapozás nélkül nem fejlődhet az új, műértő színházlátogató nemzedék. Ebben a munkában részt kell venniük a színházaknak is, s hogy ez a munka eredményes, azt néhány színházunk ilyen irányú kezdeményezésének jó tapasztalatai bizonyítják.

Minden alkalommal sürgetjük, igényeljük a népszínház jel-legű, tudatot és közönséget formáló színházművészetet, de lényegében kihasználatlanul hagytuk a spontán funkcionáló amatőr (de nem dilettáns!) színjátszó mozgalmat. A "Szóljatok, szép szavak" rádiós amatőrfesztivál sikere is tanúsíthatja, milyen jelentős kulturális erőforrásokat rejt magában ez a mozgalom, amely - például a közéleti dokumentumjátékokban - izgalmas, új műfajt is kialakított.

Magas színvonalú szocialista színház, népünk színházi kultúrájának továbbfejlesztése nem képzelhető cl *magas színvonalú szocialista színházi kritika* nélkül. Színikritikánk helyzetéről az elmúlt években sok vita folyt. Sajnos, a szenvedélyek legtöbbször még nem elvi-esztétikai kérdések körül csaptak össze. A színházi világ sokat emlegetett „különleges érzékenysége" nemegyszer a színikritika elleni elvtelen védekezésben nyilvánul meg.

(Zárójelben: ez a „különleges érzékenység" sajnos többnyire csak „kifelé" irányul. Sokkal kevésbé nyilvánul meg a színházi berkeken belüli viszonyokban, pedig nem ártana, ha e körön belüli emberi kapcsolatok szabályozásában is nagyobb funkcióhoz jutna, ha ez egyben a mások érzékenységének fokozottabb kölcsönös tiszteletben tartását is jelentené.)

Ami pedig a kritikát illeti - túl az érzékenységen - maga

OSZTOVITS LEVENTE

Elfogult rögtönzések aktuális témákra

2. Vissza a tyúkhoz

A SZÍNHÁZ legutóbbi számában közölt Peter Brook-interjú világosan leszögezi: mi motiválja újabban a színház leplezett vagy nyílt agresszióját a dráma, az irodalom ellen. A világ-hírű - s általam is igen nagyra becsült - rendező kerek-perec kimondja, hogy egyáltalán nincs szüksége önjelölt dráma-íróra, vagyis olyan valakire, aki *önálló* művet hoz létre, aki nemcsak csavar a „totális színházi aktus" gépezetében, aki mint egy hollywoodi dialógus-skribler nem ugrik, hogy „az írói mű csoportos előkészítése" során szöveget szállítson egy-egy kikísérletezett „szituációhoz". Idézünk: „Itt mindennek *a* középpontból kell sarjadnia s onnan tovább növekednie. Mindig meglesz a helye - nem *az írónak*, hanem annak az embernek, akiből esetleg majd író lesz ... Mindenesetre eszünk ágában sincs, hogy kiválasszunk egy szöveget és eljátsszuk. Mi arra törekszünk, hogy szüntelenül újra meg újra átforgassuk a talajt, és aktívan megvizsgáljuk: mitől válik egy szó vagy egy mondat nélkülözhetetlenné bizonyos drámai kifejezésekhez. Ily módon a talaj szüntelen megmunkálásával felkészülünk arra a napra, mikor hirtelen lecsap a villám, és valakinek a szájából vagy tollából felfakad az az írás, amilyet a színház évszázadok óta nem hallott ... Szükségünk van, hosszabb-rövidebb időszakra, az anonim, egyszerű társulati tag-íróra, de csak közbeeső fázisként, amíg el nem jutunk arra a pontra, ahonnan felszökkenhet a főnix."

Az ember nem tudja, nevessen vagy bosszankodjon az effajta kijelentés önteltséggel nyakon öntött naivitásán, mely jellegzetesen *színházi naivitás.* Amire előző cikkemben utaltam, vagyis arra, hogy a tojás megharagudott a tyúkra - ez ebből a nyilatkozatból pontosan látható. Sőt, itt ez a folyamat ad abszurdum van vive: *a tojás akar tojni, méghozzá tyúkot.* Számomra legalábbis elképesztő az a Keresztelő Szent János-i szerepkör, amelyben Brook és verbuvált színészei tetszelegnek, s nem vagyok képes másnak tekinteni, mint egy tiszavirág életű divatos filozófia (?) sajátosan színházi lecsapódásának. Abban a sután megideologizált remetelétben és tevékenységben, amelyre Brookék vállalkoznak, például a hippimozgalom, az „új spiritualizmus" hatását lehet észrevenni; önmagunk totális megismerése, lehetőségeink kikísérletezése és továbbfejlesztése - ezek az erkölcsi-egzisztenciális imperativusok önmagukban nemcsak elismerésre méltók, de kötelezőek mindenki számára; de amennyiben egy ilyen program csak rövidtávra is ön-, illetve csoportközpontúvá válik, meddő és misztikus, öncélú luxusjáték lesz belőle, sőt pimaszság, ha ehhez még szubvenciót is követelnek visszatérítési kötelezettség nélkül attól a közönségtől, amellyel a kommunikációt megszakítják.

Brook ott kezdi, ahol a Hermann István által is említett wittgensteini nyelvfilozófia alapján álló s immár kevésbé divatos esztétika: meghirdeti a „csönd uralmát", és elveti a „jelentést". Teljesen mindegy, hogy Brook színészei héber vagy görög szövegeket mondanak, olyan szavakat és mondatokat, melyeket nem értenek, a lényeg az, hogy mondják. A másik, ugyanezzel a filozófiával és esztétikával szoros kapcsolatban álló tétele: a színházi előadás elpusztítása, vagyis az a bizonyos művészek által már régen hangoztatott tétel, miszerint a műalkotás befejező aktusa: önmaga elpusztítása.

Brook itt valóban a színház művészetének egyik alapkérdését feszegeti, nevezetesen azt, hogy a színházi produkció egy-szeri és megismételhetetlen, és az, hogy erőszakosan megismételjük, egyszerűen magának a művészetnek a természetével ellenkezik.

Ami úgynevezett *sajátosan* színházművészeti egy előadásban, az valóban esetleges és halálra ítélt. A néző a tünékeny élmény után nem fog arra emlékezni, hogy ezen és ezen a ponton ez és ez a színész a karjával vagy a tekintetével mit tett. Nem ezekre a törvényszerűen esetleges momentumokra hivatkozik, ha a színházi élményt mégis fel fogja idézni. Az előadás valóban meghal minden este. De *valami* érdekében hal meg. És ez a valami : a szervezett és rögzített dráma.

---

sem mentes komoly hibáktól. Nem egy kritikusunk éppen az alapfogalmak bizonytalan, elvileg éppenséggel nem szilárd alkalmazásával okoz orientációs zavarokat kultúrális és szín-házi életünkben. A szocialista és nem szocialista irányzatok közti különbségek gyakorta előforduló elmosása nem kevésbé ártalmas, mint az igazi művészet és az úgynevezett „kommersz művek" közti határok elködösítése. S ha már a kritikáról szólunk, említsük meg azt is, *hogy* egyik-másik bíráló olyan magánterületnek tekinti a kritikusi posztot, amelyen gátlástalanul „adhatja elő" elfogultságait, szubjektív részrehajlásról, személyi magánszempontról tanúskodó véleményeit. A marxista kritikusi poszt nem lehet ilyen „magánterület". A kritikus csak úgy tud megfelelni társadalmi, művészetpolitikai felelősségének, ha személyes meggyőződésének, ízlésének képviselete közben - ami nem jelenthet ellenszenv-rokonszenv magánérzelmeket - sem sikkad el előtte a vizsgált mű, művészeti jelenség valós értéke, jelentősége.

A szocialista színház továbbfejlesztésében a munka és a felelősség döntő része a színházakra és azok vezetőire hárul. Önmagukban a színházak azonban nem teljesíthetik sikerrel ezt a bonyolult feladatot. Osztoznak velük a munkában és a felelősségben a művelődéspolitika irányítói, a közművelődés dolgozói, a pedagógusok, a közönségszervezők és egész sor más társadalmi, állami szerv. Valamennyien felelősek vagyunk azért, hogy jól gazdálkodjunk azzal a támogatással, amelyet a magyar állam a színházművészetnek biztosít. Olyan felelősséggel kell dolgoznunk, hogy a legnagyobb társadalmi nyilvánosság előtt is számot tudjunk adni munkánkról.

A fejlett színházi kultúra ügye mindazokon múlik, akik a nép szolgálatának igényével és hivatástudatával fáradoznak azon, hogy fejlődjön, egymásra találjon az új, szocialista szín-ház és az új, szocialista 'özönség. Új igényekkel állunk szem-ben minden területen. Ezeket elsősorban és mindenekelőtt szocialista eszmeiségű értékekkel elégíthetjük ki. Ezen az eszmei alapon kell megteremteni, kibontakoztatni a minőségileg vonzó, életformát alakító szocialista színházi kultúrát.

Ha a színház csak arra született, hogy egy-egy előadás erejéig éljen, akkor nem érdemes élni. Az esténkénti látványos önpusztítás rituáléjának önmagában nincs értelme, legfeljebb csak a metafizika síkján. Ha viszont az előadásnak csak másodlagos célja, hogy meghaljon, hogyha az esetenkénti halál, önfeláldozás valaminek az érdekében történik, valaminek - nevezetesen a drámai üzenet meghosszabbításának érdekében - akkor érdemes naponta elpusztulnia.

*

Milyen legyen tehát az a dráma, amelyért a színháznak a fent említett kötelességszerű önpusztítás rítusát érdemes elvégeznie?

A kérdésre egyértelműen válaszolni képtelenség. Először is érdemes a színháznak meghalni mindazért, amit a világdráma legjobb alkotásaiként emlegetünk. Tehát Shakespeare-ért és Szophoklészért, Racine-ért és Pirandellóért, sőt még Beckettért is.

A probléma nyilván nem műsorrendi jellegű, nem a klasszikus repertoárra vonatkozik. Dramaturgiai jellegű. S magán ezen a szón, hogy dramaturgia, két dolgot értünk: elméletet és gyakorlatot.

Vegyük először az elméletet. Vajda Miklós, Hermann István, Walter Kerr más-más oldalról és más-más indulattal egyaránt eltemetnek *egy* bizonyos fajta dramaturgiát. A naturalista drámáét. Színházi és kritikusi gyakorlatban ez idáig nálunk és világszerte is ennek a dramaturgiának, ennek az esztétikának a szabályai szerint ítéltek eleven szerzők felett. Vagy-is alapvetően XIX. századi normák szerint. Véleményem szerint megint csak nem az a baj, hogy egy ilyenfajta dramaturgia létezik; sőt, meggyőződésem szerint bizonyos élet- és probléma-anyag művészi prezentációjára, bizonyos helyzetekben, bizonyos keretek között, máig alkalmas. Az volt a haj, hogy ezt az elméletet - némi túlzással elmondhatjuk - a gyakorlatban egyeduralkodóvá tették. Alig akad rendező, aki például ne a fenti dramaturgia szellemében próbálna egy darabhoz közel férkőzni. S főként akkor, amikor úgynevezett „mai magyar darabról" van szó. Anélkül, hogy ezeknek a rendezőknek a szak-mai rutinját lebecsülni akarnám, tény, hogy valahányszor olyan momentummal találkoztak, amely sérti ezt a rutindramaturgiát, egyszerűen képtelenek magával a darabbal foglalkozni; s így szinte teljesen megbénulnak ahhoz, hogy egy talán nem remekmű látomásvilágának - még ha esetleges is, de - sajátos rendszerét felismerjék. Nem régen történt, hogy egy fél évszázada sikeres nyugati színdarabból zenés vígjáték készült. Az eredeti műben egy-két szereplő csak az első felvonásban jelenik meg, akkor pontosan körvonalazott, sőt súlyos figurának tűnnek, aztán megy tovább a darab, és ők nem jelennek meg újra. Igen jeles kollégáim, akik a darabot átdolgozták, egy-szerűen képtelenségnek tekintették ezt az írói megoldást, és az átdolgozás során az eredetileg mostohán kezelt szereplők visszakerültek az utolsó felvonásba. A darab így sem lett rosszabb. De hogy jobb lett-e? Nem tudom. Lehet. Céljainak nyilván meg fog felelni. Nem is maga a darab érdemel említést, hanem a „hozzáállás". Nyilvánvaló, hogy milyen „dramaturgiai" háttere és fedezete van ennek.

A színházat többnyire ilyen teoretikus alapú gátlások bénítják, ha új művel kerül szembe. Márpedig ezek a gátlások hosszabb távon a színház teljes bénulását eredményezhetik. Tökéletesen egyetértek Hermannal abban, hogy a dráma sokkal előbb felismerte, mennyivel szabadabb, mint ahogy a naturalista dramaturgia eddig feltételezte. És éppen ezért nem tudok egyértelműen örülni annak, hogy az abszurd dráma már csak virágkora után érkezett cl utóhatásában a magyar szín-padokra. Tudniillik az abszurd dráma minden pesszimizmusa és tagadása ellenére is éppen a médiumnak, vagyis az írott szónak és a közvetítő közegnek, vagyis a színháznak a tágabb lehetőségeit mutatta meg. Beckett *Godot-ja* sokkal szabadabb és tágabb, lehetőségeiben végtelenebb darab, mint egy „jól megcsinált színmű". Az, hogy az abszurd drámáról a magyar színházi élet és gyakorlat lemaradt, egyáltalán nem biztos, hogy segített a fejlődésben, mint ahogy az ilyenfajta kezdeményezések hűvösebb és „hivatalosabb" fogadtatása a magyar drámának sem használt.

Az abszurd dráma persze már hagyomány, s mint hagyomány, csak bizonyos aspektusaiban termékenyítő elv. De hogy erjesztő hatása még ma is lehet a drámairodalomra és a drámairodalmon keresztül a színházra, az véleményem szerint kétségtelen. Fejes, Szakonyi, Örkény darabjai tanúsítják fenti állításunkat,

A fenti szerzők műveinek a legnagyobb tanulsága az, hogy hogyan lehet Magyarországon korszerűen adaptálni korszerű hagyományokat. Azt hiszem, s ez már tökéletesen a gyakorlat szférájába tartozik, hogy itt és most a magyar dramaturgiának az a legfőbb feladata, hogy olyan művek létrehozásában segédkezzen, amelyek a hagyományos színpadi praxis gátlásait feloldják. A korszerű magyar dráma sem pályázatok segítségével, sem hivatalos felszólításra nem fog megszületni. Arra, hogy milyen receptek szerint írjon és alkosson egy író, semmi szükség. Senki ne írja elő, senki ne kérje számon, aki nem ismeri az írói érzékenység, valóságérzékenység mechanizmusát.

Az viszont már a gyakorlati dramaturgia feladata, *hogy a* színházat mint médiumot az írókkal megkedveltesse. S talán a legfontosabb feladata, hogy rávegye a színházat az „iroda-lom" iránti nagyobb áldozatkészségre. Persze ehhez a színház közösségi jelentőségének újraértékelése szükségeltetik, és annak a gondolatmenetnek a revíziója, miszerint a színház *közvetlenül* tartozik felelősséggel a közösségnek, vagyis önmagában s nem a színpadán elhangzott szó közösségi súlya szerint. Persze ehhez az is kell, hogy a színház ne tetszelegjen önmagában, s mint Narcissus, ne szeressen bele saját képmásába.

Köztudott az is, hogy minden fajta új *elmélet* általában süket fülekre talál a színházakban. És köztudott az is, hogy egyes elméletek viszont túlságosan jó fülekre találnak. Nem tudja az ember, hogy melyik a rosszabb. Néha elképesztően megemészthetetlen elméleteket látunk viszont a színpadokon. A baj egyszerűen diagnosztálható: hiányzik az érzékenység; a színház nem érzékeli igazán a közösséget, és a közösségre még mindig intenzívebben reagáló irodalmat.

Amíg ez az érzékenység nem lesz újra jelen munkáló erővel, amíg a színház nem lesz „nyitottabb" - hiába beszélünk dramaturgiáról. Pusztába kiáltunk.

TERSÁNSZKY JÓZSI JENŐ: A KEGYELMES ASSZONY PORTRÉJA (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ).
RENDEZTE: BABARCZY LÁSZLÓ. A KÉPEN: TÖRŐCSIK MARI (Ikládi László felv.)

Viták margójára

Beszélgetés fiatal rendezőkkel

A nyár folyamán a Népszabadság vitát rendezett a drámairodalom és a színház viszonyáról. A SZÍNHÁZ hasábjain május óta folyik az eszmecsere a hagyományos és az új dramaturgia kérdéseiről. Szeptemberi beszélgetésünk négy fiatal rendezővel - Babarczy Lászlóval, Iglódi Istvánnal, Székely Gáborral és Zsámbéki Gáborral - ezekből a vitákból indult ki. A színház jelenéről, jövőjéről világszerte viták, eszmecserék folynak. Szerkesztőségünk úgy érzi, hiányt pótol, amikor a sort a fiatalokon kezdve a gondolatok eme közlekedésébe fokozatosan bevonja a magyar színház szakembereit is.

Hogyan tudna és hogyan szeretne ezekhez a vitákhoz, kommentárt fűzni a szín-házi rendező?

BABARCZY: Szerintem nem lenne szerencsés, ha az irodalom vagy a színház primátusáról beszélnénk. A vita lényege a színházon belül folyik, színházi kérdésekről, szakmai kérdésekről. Ezekkel érdemes foglalkozni.

IGLÓDI: Évek óta folynak már erőfeszítések az új magyar *dráma* érdekében, de még kevesen emeltek szót, még nem indult harc az új magyar *színházért*. Pedig a két dolog egymástól elválaszthatatlan.

Mitől válik élővé a színház? Élő színházat hoznak-e létre a jelenleg működő nézőtéri és színpadi reflexmechanizmusok? Milyen az igazi színházi élmény?

IGLÓDI: Ha azon gondolkozunk, mi is az, hogy jó rendezés, jó színház, akkor általában olyan előadások jutnak eszünkbe, ahol valami új történt, valami szokatlan, valami váratlan. Akár új drámáról, akár ismert klasszikusról van szó.

A mi színházi életünkben az ilyen előadások fehér hollók. Van sok korrekt, becsületes előadás, talán még szép és jó is. Csak valahogy mégsem érdekesek.

SZÉKELY: Szerintem még ennyire sem jó a helyzet. Iglódi azt mondja, hogy nagy számban találhatók korrekt, kellemes és szép előadások. Nem akarok éle-sebben fogalmazni, mint amennyire szükséges, de szerintem sok a technikailag, mesterségbelileg nem igazán kidolgozott, nem igazán „tudott" előadás. Vidéken, Pesten egyaránt jócskán adódnak félamatőr szinten megoldott előadások, amelyek csak úgy-ahogy jöttek létre. Az is igaz, hogy vannak esetek, amikor a szakma sokkal magasabb színvonalán, a „tanult" dolgokon felül, alkotóművészi szinten jön létre valami.

A Népszabadságban lezajlott vita igazi kiváltója szerintem Major *Rómeó és Júlia-rendezése* volt. Nekem ez az elő-adás az évad nagy eseményét jelentette, a nagyon sok tényleges probléma és vitatható megoldások ellenére is. A *Rómeóra* szintén jellemzőek a magyar színház előbb jelzett szélsőségei, zsenialitás és elnagyoltság egy előadáson belül. Bármiről is szóltak a vitacikkek, mindegyik mélyén ott lappangott a kérdés, hogy jó-e *a Rómeó és Júlia*, el lehet-e így játszani? És ez az ellentmondásosság azt jelzi, hogy a gondolat, az érzés, a koncepció szenzációs, csak nincs meg a kezünkben az az eszköztár, amire szükségünk volna a gondolat kibontakoztatására. Többek között azért sincs, mert az utóbbi időben nem volt „ujj-gyakorlat" lehetőségünk, hogy a magunk számára kidolgozzunk bizonyos eszközöket, amelyekkel egy korszerű koncepció megvalósítható.

BABARCZY: Folytatva Székely gondolatát, csakugyan az a helyzet, hogy már adódnak izgalmas, modern előadások. Olyan előadások, amelyekből érezhető, hogy van létrehozó gondolatuk. De

ugyanakkor az is igaz, hogy kimunkáltságban, a színészi játék kultúrájában, stílusegységben, tartalmi és gondolati következetességben nem épülnek ki annyira, hogy igazi, nagy esztétikai élmény jöhessen létre. Emiatt aztán rosszul polarizálódnak a viták.

Valójában az a baj, hogy színházszerkezeti okok miatt nem tud kifutni egy-egy tendencia a megfelelő minőséghez. Mostanában többen hivatkoznak a Théâtre du Soleil-re, arra, hogy milyen kimagasló produkciót hoztak létre. Ez a társulat hat éven át küszködött, mielőtt ide eljutott volna. Ez alatt a hat év alatt könyveket írtak és módszereket dolgoztak ki például arra, hogyan léphet fel a színész úgy, hogy spontán és jó válaszokat tudjon adni a játékba bevont közönség kérdéseire.

Ha idehoznánk Magyarországra ezt a *koncepciót,* és megpróbálnánk a szokásos hathetes próbaidőben ugyanezt megvalósítani, akkor azonnal kiderülne, hogy bármennyire is igaz egy ilyen törekvés, ha nem találkozik azzal a szerkezettel, amelyben létrejöhet, megvalósíthatatlan.

Ennek ellenére a nálunk látható új színházi formák jórészt adaptációk a keleti vagy a nyugati színházi életből. Ez azt jelzi, hogy a mi színházunk is ki akarja próbálni azokat az utakat, amelyeken a világ színházai járnak. Ugyan-akkor nekünk van egy saját belső társadalmi valóságunk. Ez a belső valóság, ezek a belső igények módosítják az átvételeket a nemzeti kultúra közegében. Ebből bizony nagyon vegyes eredmény születik.

Beszéljünk a rendezői munka becsületéről, presztízséről, az ezzel kapcsolatos nehézségekről is.

IGLÓDI: Ha nálunk egy rendező ki akar próbálni valami szokatlan dolgot - nem valami gyökeresen új megoldásra gondolok, csak olyasmire, amivel Babarczy próbálkozott A *kegyelmes asszony portréjában,* tehát egyfajta játékstílus-kísérletre - abban az esetben ötszáz százalékkal több nehézséggel fog találkozni. A rendelkezésre álló hat hétben több mint valószínű, hogy csak felemás eredményt sikerül elérnie. A kritika ilyen-kor a langyos, semmitmondó előadásokat a kísérlet fölé fogja sorolni, mert egyszerűen nem divat észrevenni, hogy mit akar a rendező. Egy másik probléma. Sok jelentős művészünkről elmondták már, hogy modoros. Lehetnek olyan játékstílusbeli jellegzetességek, amelyek egy tervezett kísérletibb jellegű előadásban zavaróak. Amikor a színészekkel megbeszéljük egy előadás koncepcióját, egyetértenek azzal, ami a modorosságukra vonatkozik. A próbák során hajlékonyan alkalmazkodnak az instrukciókhoz. De aztán ahogy közeledünk a premierhez, úgy térnek vissza a modorosságok. És ezt meg kell értenünk. Modorosnak mondja a rendező - de modoros volt akkor is, amikor a díjait kapta. Nem egyszerű „házi feladat" az, hogy most szokjunk le a modorosságunkról. Ilyen-kor visszamenőleg szembe kell néznünk a művészetünkkel, a pályafutásunkkal. A legtöbben vonakodnak feladni eddigi gyakorlatukat egy előadás, egy rendező kedvéért. Félelmetes lépés, ha valaki vállalkozik rá, hiszen feladja azt, amiért mondjuk húsz éven át megtapsolták.

És most egy mondat erejéig szeretnék visszatérni az adaptációk kérdéséhez. Azt hiszem, különbséget kell tenni adaptáció és adaptáció között. Más az, ha egy európai vagy egy világáramlat megérint egy rendezőt, izgatni kezdi, és ennek alapján próbál új előadást létrehozni, és más az olyan „adaptáció", amikor az ember ráismer egy-egy külföldi előadás effektusaira. Nem ellenzem az adaptációkat, mert egyszerűen nincs olyan laboratóriumi munkára lehetőségünk, hogy esetleg mi magunk kísérletezzünk ki bizonyos módszereket. melyeket mások vehetnének át tőlünk. Most az a helyzet, hogy ha az ember megkap egy rendezést - színházban, tehát üzemben dolgozunk -, hat hét próba után bemutatót kell tar-tani.

BABARCZY: A színészek magatartásához szeretnék valamit hozzáfűzni. Mindaz, amit Iglódi elmondott, azért van így, mert sikert kell elérni. A színésznek személyes sikerre van szüksége. Ugyanakkor a rendezőnek és a színháznak is sikerre kell törekednie, kritikai és közönségsikerre egyaránt. Ezt ostobaság volna támadni, természetes, hogy a színház erre törekszik. De ha nincs jól átgondolt, következetes koncepciója a színháznak - és itt nem egymondatos „koncepciókra" gondolok, hanem átgondolt szellemiségre -, ha ehelyett stílustalanságok, kapkodások, a siker és csakis a siker keresése jelenik meg, akkor ez a sikerkereső mechanizmus nagyon primitív és veszélyes. Ez válik a legkonzervatívabb hatóerővé. Ilyenkor következik be az, hogy kitűnő színészünk a kosztümös főpróbáig föladja manírjait, de abban a pillanatban, ami-kor találkozik a közönséggel, elkezdenek dolgozni benne a régi beidegzettségek. Fél, *hogy* ha most belebukik ebbe a kísérletbe, akkor a színház nem mindig elvszerű közegében senki nem érté-keli azt a munkát és azt a törekvést, ami végül bukáshoz vezetett.

Vajon az amatőrök kísérletei nem segítik a hivatásos színházat?

BABARCZY: A magyar színházi életben mindig voltak amatőr vagy fél-amatőr csoportok. A Thália Társaság áll ennek a sornak az elején. Remek profi-színház lett belőle. A következő évtizedekben a legkülönbözőbb, korszerűnek gondolt amatőr társulatok tevékenykedtek. Munkájuk megkötöttsége abban van, hogy szakmailag nem tudnak a kívánt szintre emelkedni. Nem jutnak el odáig, hogy beépüljenek az egész magyar szín-házi kultúrába. Az amatőrmozgalom nálunk mindig a periférián maradt. Ez annak a következménye, hogy „másodállásban", csak lelkesedésből csinálják. Hallatlanul tiszteletre méltóak, de egy idő után mindig az történik, hogy a közülük kiemelkedő tehetségeket a hivatásos szín-ház elszippantja. És kevés az olyan ember, aki az amatőr csoportja képviselte ügyért - amely tömeghatását és kifutási lehetőségét tekintve rendkívül korlátozott - visszautasítaná a hivatásos színház kínálta meghívást. Egy idő után az ilyen csoportok éppen a zártságuk miatt meg szoktak rekedni, csak ismétlik magukat. Szerintem az amatőr mozgalmaktól a kísérleti színház nem sokat remélhet. Legfeljebb ötleteket.

Mi annak az oka, hogy a kritika gyakran beszél a magyar dráma „felfutásáról", de a színháztól, az előadástól függetlenül? Milyen ma az irodalom és a színház kapcsolata?

SZÉKELY': A baj az, hogy mindig különválasztják a magyar drámát és a magyar színházat.

IGLÓDI: Abból kellene kiindulnunk, hogy miért rendez meg az ember egy előadást. Szerencsés esetben azt a drámát rendezhetem meg, amelyik bennem valamilyen visszhangot váltott ki, amelyik-kel valamit ki akarok fejezni. Lehet szó kész drámáról, de egy most születő műről is. A magam rendezői gyakorlata szempontjából azt tartom a legjobb esetnek, ha az író és a rendező már a drámairói ötlet időszakától együtt tudnak dolgozni. Sajnos ez csak a legritkább

esetben fordul elő. A drámaírók ezt a fajta együttműködést nem nagyon igénylik. Ők szeretik a kész művet letenni a direktor asztalára. Legtöbbször csak ez-után kerül szóba, hogy a darabot ki rendezze. A rendező kiválasztása után elkezdődik egy úgynevezett dramaturgiai munka - valahogy úgy, mint a műstoppolás. Ez persze eső után köpönyeg már, mert legfeljebb áthidaló megoldásokat lehet találni. A drámaírók - a legjobbak is - megírják, hogy ki mikor és hol jön be, merre megy ki, nagyjából ugyanúgy, ahogy száz évvel ezelőtt írtak drámát. Nem arról van szó, *hogy mit* írnak, ha-nem arról, *ahogyan* a dráma elkészül. Benno Besson joggal meséli, hogy ami-kor bemegy hozzá egy sápadt fiatalember, letesz az asztalára egy dossziét, s remegő hangon közli, *hogy* „uram, ez az én művem, én ezen két évig dolgoztam", erre ő csak egyet mondhat: „Ehhez nekem mi közöm van?"

Nem arra gondolok, hogy az volna az ideális, ha felhívhatnék egy írót, megmondhatnám neki, hogy van egy témám, egy alapötletem, írja meg nekem. De valahogy ahhoz hasonló módon kellene dolgozni, ahogyan egy filmet megírnak, tehát *hogy* a leírt alkotás kiindulópontja lehessen egy más minőségű munkának.

Nemrégen rájöttem arra, hogy egyik előadásunk végét másképp kéne megcsinálni. Megegyeztünk az íróval bizonyos megoldási módban. De úgy adódott próbalehetőségem, hogy addigra ő nem tudta megírni a dialógusokat. A próbát viszont nem halaszthattuk el. Úgy kezdtünk el dolgozni, hogy nagyjából tudtuk, a jelenet miről fog szólni, meg hogy más helyszínen fog játszódni. A színészek elkezdtek dialógusokat rögtönözni. A második próbára aztán beült az író, és ezekből a rögtönzésekből megírta a jelenetet. Persze nemcsak azt, amit elmondtak a színészek.

Ha ilyen módszerrel akarunk máskor is dolgozni - és ezzel nem állnánk egyedül -, akkor egész eddigi próbarendszerünket felül kellene vizsgálnunk, hiszen nem lenne olvasópróba, nem kész anyaggal kezdenénk próbálni.

ZSÁMBÉKI: Nincsenek olyasfajta csoportosulások, ahol egy színház körül zeneszerzők, díszlettervezők, írók aktívan működnek. Abban Iglódinak igaza van, hogy nem hívhatunk fel egy írót telefonon azzal, hogy „író úr, ezt írja meg!" De ha a színházban a rendező körül van véve olyan emberekkel, akik dolgozni szeretnének, akkor ez az alkotó közösség megszülethet.

Ritkán beszélünk arról, hogy a legnagyobb drámaírók, Szophoklész, Shakespeare, Molière vagy Schiller mind a színházon belül dolgoztak, a színházban élve alkották meg műveiket.

IGLÓDI: Ez így igaz, és mindjárt hadd említsek egy esetet. Amikor egy irodalmi mű dramatizálását színházi ember végezte. *A félkegyelmű* esetében Tovsztonogov úgy látott munkához, hogy már elég határozott vizuális elképzelése volt a születendő előadásról. Amikor Miskin szerepére készültem, meglepve tapasztaltam, hogy Tovsztonogov kiiktatta a regény valamennyi Miskin-monológját. Minden irodalmár átdolgozó megtartotta volna ezeket, hiszen valóságos prózai áriák, nagy hatáslehetőségek egy bizonyos fajta színház számára. Tovsztonogov valamennyit kihúzta, mert tudta, ha csak annyit mondanak a színpadon, hogy „jó estét", azt ő majd úgy fogja megcsinálni, hogy benne legyen a regényből kihúzott monológ is. Egy másik eset A félkegyelművel kapcsolatban: amikor Tovsztonogov átosztotta más színésznőre Nasztaszját, átdolgozta a szerepet. De azért a két előadás ugyanarról szólt, ugyanazt az érzést keltette, mert a szóbeli és hatásbeli változások kiegyenlítették a színésznő személye okozta változásokat.

Minden rendező tudja, milyen nehéz egy írót meggyőzni arról, hogy ha kihúzunk másfél oldalt, de ugyanakkor az előadásban lemegy majd a fény az egyik oldalon, ez épp annyit fog jelenteni, mint a kihúzott másfél oldalnyi szöveg. Ezért nem érzem én sok esetben drámáknak azokat a dossziékat, amelyeket mi rendezésre kapunk.

BABARCZY: A színházban elsősorban nem a szavakkal keltjük fel az emberek fantáziáját. A színházban megjelenítve más lesz a szavak értéke. Az akció, a kép, a jelenetek egymásra következése új tartalmak hordozója lesz, olyan tartalmaké, melyekről esetleg egy mondat sincs az eredeti színdarabban.

IGLÓDI : Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a klasszikusok mennyire értettek a színházhoz. Nem nézőként írtak, hanem a színházban éltek. Most talán az a látszat, mintha mi nekimennénk az íróknak, pedig nem erről van szó. Aki a Nemzetinek akar írni, annak a Nemzetiben kell élnie.

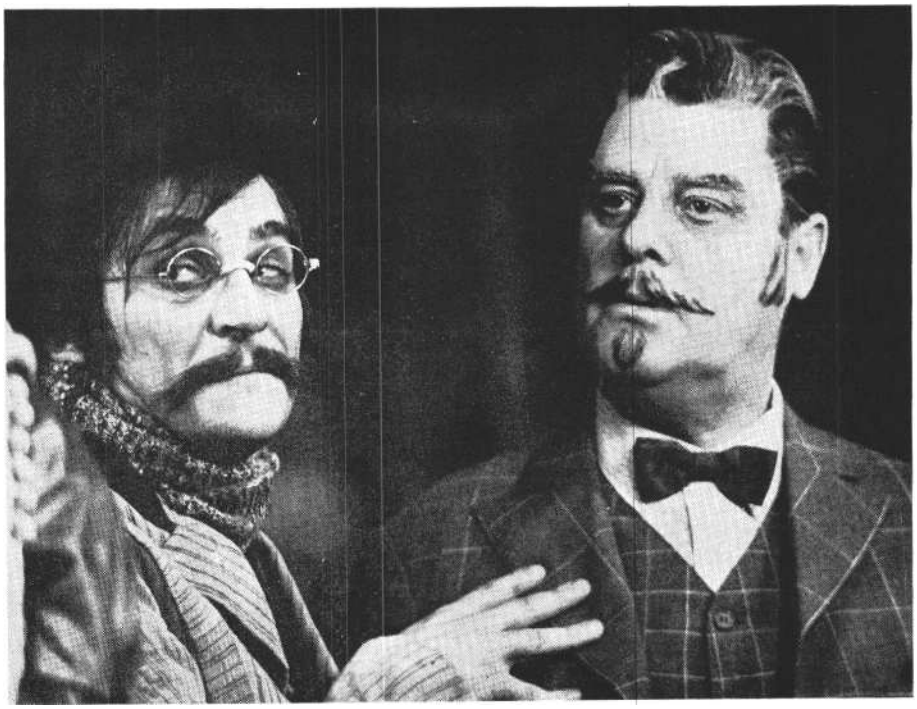
BABARCZY: Szeretnék visszakanyarodni ehhez a színház és irodalom vitához. Két különböző dologról van szó. Másról, amikor klasszikusok új rendezéséről vitatkozunk és megint másról, amikor élő magyar író darabjának színreviteléről beszélünk. Az első esetben a kérdés úgy hangzik, hogy a rendezőnek joga van-e elmondani a saját mondanivalóját, vagy pedig a shakespeare-i mondanivalót kell tolmácsolnia. Nyilvánvaló azonban, hogy a shakespeare-i mondanivaló sehol sincs autentikusan rögzítve, darabjait számtalan módon lehet értelmezni. A változó korok és változó társadalmak számtalan módon is értették. Ha jó rendező kezébe kerül a darab, akkor a rendező képviseli azt a tudatot, amivel a kor nyúl hozzá a darabhoz. Tehát nem azon kell vitatkozni, hogy Shakespeare vagy a rendező, hanem azon, hogy az a tudat, amelyben a darab megjelenik, valóban a koré-e vagy sem.

A másik kérdés a hazai drámairoda-lom kapcsolata a színházzal. Ha valakit a közönségből megkérdezünk arról, hogy mi értelme van egy bárhol elolvasható darab színpadra állításának, akkor valami olyasmit fogunk hallani, hogy így képszerűbb meg elevenebb a dráma, megjelennek benne olyan dolgok, amiket ő nem tudott elképzelni. A tipikus kritikai megnyilvánulás ilyen oldalról úgy hangzik, hogy „én ezt az alakot nem ilyennek képzeltem, nem bajuszosnak és alacsonynak, hanem hosszú hajúnak, sápadtnak és szemüvegesnek". Ha nálunk igazi színházi kultúra lenne, akkor már régen tudatossá vált volna minden nézőben, hogy amikor a színház élővé változtat egy leírt anyagot, akkor az nem annyit jelent, hogy képeskönyvvé változtatja. A színház az eleven emberi test és a látható, plasztikus viselkedés segítségével teremti meg a teatralitást. Amíg uralkodó a képeskönyv-elvárás, addig nem lehet jól vitatkozni a teatralitás lényegéről.

Akármilyen formát választ a színház, akárhogy bontja és építi föl a maga anyagát az irodalmi anyagból, a legfontosabb az, hogy a mondanivalóra koncentráljunk. Azt természetesen nem lehet megtenni, hogy egy magyar író művét olyan mondanivalóval ruházzuk fel, amihez az írott szövegnek nincs köze. Arra viszont szükség van, hogy a színház a maga formaképére alakítsa az előadást. Gyakran jelentős átalakításokat kell végezni. Az is előfordulhat - mint például Dobozy *Eljött a* tavaszával, hogy a színház telje-

sen új színpadi koncepciót ad a darabnak, és így viszi sikerre a művet.

SZÉKELY: Hadd fűzzem ehhez a *Macskajáték* esetét. Örkény műve nem színpadra készült. Örkény nem a korábbi színházi nézői és dramaturgiai ismereteit vitte bele *a* Macskajátékba, hanem megírt valamit, amit érzett és gondolt, és el akart mondani. A forma kitalálását teljesen a színházra bízta. Általában az az igazság, hogy a forma majd meg-születik, létrejön a színpadon, ha a tartalom erős. A színházban a forma gyorsan veszít az erejéből, a hatásából. Gyakran előfordul, hogy tavaly bemutatott előadás formája már egy év alatt annyit veszített az aktualitásából, hogy érezzük: ez egy kicsit poros lett vala-mitől. A formát mindig megszüli a tartalom átütő ereje - ha van ...



TERSÁNSZKY JÓZSI JENŐ: A KEGYELMES ASSZONY PORTRÉJA (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ) RENDEZTE: BABARCZY LÁSZLÓ. A KÉPEN: SINKÓ LÁSZLÓ ES UNGVÁRI LÁSZLÓ (Iklády László felv.)

ZSÁMBÉKI: Beszélgetésünkből az tűnik a legérdekesebbnek, hogy a magyar színház szakmai színvonala és szerveződése folytán olyan előadások, amelyekből egy egységes akarat sugárzik, minden résztvevő egységes akarata, nagyon ritkán jönnek létre. Ha mégis találkozunk ilyennel, mint például *A luzitán szörny* esetében, akkor az előadásnak hatalmas kisugárzása támad, és hatása alá vonja a közönséget.

A vita a Népszabadságban az iroda-lom vagy a színház primátusáról, arról, hogy a színházi előadás önálló mű-e, teljesen elkésett. Konkrétabban kellett volna beszélni a színházi élet problémáiról, feladatairól.

Arról, hogy az utóbbi években változott-e a magyar színház és ha igen, akkor milyen mértékben? Én azt hiszem, változott és változásban is van. Sokféle jel, forrongás azt mutatja, hogy ez a mozgás egyre erősebb és élesebb. Ez minden jó hatásával együtt azt is magával hozza, hogy kezd valamiféle kötelező dolog lenni a rossz értelmű modernség. Különösen ami a fiatal rendezőket illeti. Ezt most kifejezetten formai meg-oldásokra értem. Ha manapság egy elő-adás külső formájában nem különös, akkor a rendezőt retrográdnak vagy éppen tehetségtelennek bélyegzik.

Ezek a formai erőltetettsčgek fékezik a mondanivaló érvényre jutását?

ZSÁMBÉKI: A mi korosztályunknál nagyon gyakran így van. Már-már kötelezőnek érezzük, hogy előadásunk rend-hagyó legyen és tartalmi végiggondolás helyett ötletekkel tupírozunk.

IGLÓDI: Ez tényleg így van. Nem mentegetni akarom magam, amikor hozzáteszem: azért kényszerül az ember harsányabb jelzésekre, mert jobban, igazán mélyen megcsinálni a „mást" sokkal nehezebb, és nem biztos, hogy van rá lehetőség. Ezért hajlamosak az emberek arra, hogy valamilyen rendezői trükkel és ne istenigazából csináljanak meg vala-mit. Az ilyen megoldásokat a kritika is jobban méltányolja, mint a finomabb munkát.

SZÉKELY: Én nem érzem ezt komoly veszélynek. Nálunk egyformán hiányoznak a botrányt okozó formalista előadások és a tartalmukkal felkavaró színházi esték.

ZSÁMBÉKI: Viszont azt el kell ismer-ni, hogy ma nemcsak annak a sablonja létezik, hogy egy színész vagy egy rendező hogyan tud közönségsikert csinálni, hanem arra is megszületnek már a sablonok, hogy hogyan lehet álmodern elő-adást létrehozni.

Való igaz, hogy profi és amatőr elő-adásokon egyaránt divatba jöttek a közönség bekapcsolásának külsőséges mód-szerei: provokálás, rákiabálás, ölbeülés, tollpihe arcba fújása, borsószórás. Mind-ez persze nem vonatkozik olyan formai megoldásokra, amelyek valóban fokozni tudják a közönség részvételét, aktivitásélményét.

IGLÓDI: Akkor születik nagy hatás, ha lelkes az előadás. Nem akarok Grotowski híveként feltűnni, de az, amit Grotowski a testtel, a színész testével való nyilvános visszaélésnek nevez, az olyan fokú beleélést jelent, hogy a néző már félti a színészt a színpadon. Két ilyen emlékem van a Nemzeti Színházból: *a Marat halála és A luzitán szörny* előadása. A társulat mindkét esetben az önkínzás határáig vett részt a játékban.

Ez hiányzik az előadások zöméből. Divat nálunk „tudni" a mesterséget, divat lett viccmesélés közben bemenni a színpadra, hiszen olyan művészi színvonalon állunk, hogy ott benn egy pillanat alatt megjön az átélő tehetségünk. Valójában ötven előadásból talán ha négy esetben sikerül így „megcsinálni" a szerepet. Az igaz, hogy mesterség a színészé, de nemcsak az, és soha az életben nem lehet *úgy* megtanulni, hogy az embernek ne legyen a színpadra lépés előtt halálfélelme.

SZÉKELY: Én csak azt nem tudom, *hogy* mit csináljon az a szegény színész, akinek egyik este el kell játszania egy szörnyű darabot rossz előadásban, hinnie kell annak a rendezőnek, akinek legbelül nem hisz. Hinni kell abban az íróban, akiben nem hisz. Nehéz ilyenkor megkövetelni az önégetésig jutó lelkesedést. Másnap ugyanezt várnánk el egy valóban nagyszerű ügy kapcsán, egy olyan előadásban, amelyben valóban hisz a rendező.

BABARCZY: Mi valósul meg, amikor egy nagyon lelkes társulatot látunk? Valami szemérmetlen őszinteség. A színész megmutatja a testét, a húsát, a gondolatait, a szemét, a könnyeit, úgy, ahogy azt a közönség semmilyen más helyen nem láthatja. Ez a színház legsajátosabb vonása, és ezért nem jelentenek a gépmű-vészetek alternatívát. Ezt a hatást csak

az élő emberi test tudja kiváltani. Ahhoz viszont, hogy elérjük azt az eredményt, amelyet egy-egy *nagy* színész vagy néha egy színészcsapat elér, bizonyos feltételeknek eleget kell tenni. Székelynek abban igaza van, hogy kialakult egy olyan színházi mechanizmus, amelyben a művészek sokfelé dolgoznak és sokfélét csinálnak. Bizonyos szétszórtság jelentkezik, nemcsak a színházon belül, a színház körüli munkában is. Vagyis az emberek nincsenek az ihlet lehetőségének az állapotában.

A műhelymunka kibontakoztatásához még valamire szükség van. Színházi ideológiák kellenek - nem társadalom-filozófiai értelemben, hanem a szó ennél jóval szűkebben vett értelmében. Láthatjuk, hogy a huszadik században minden jelentős színházművész kiépített valamilyen fogalmi rendszert, amit sugalmaz azoknak az embereknek, akikkel együtt dolgozik. Ez az elsődleges feltétele annak, *hogy a* színházban létrejöjjön az együttműködés az ott dolgozó különböző emberek között. Bizonyos közös kulturális alapállást kell elérni. A színházi ideológia tartalmaz szakmai, formai megoldásokat, de tartalmaz világnézeti elemeket is. És tartalmaz mozgósító jel-szavakat, programszavakat, amelyek esetleg komoly tudományos kritikát nem állnak ki, de alkalmasak arra, hogy összehozzanak húszharminc embert, és ezek higgyenek benne. A színházi ideológia a leghatékonyabb módja annak, hogy egy társulat bizonyos célok érdekében megszervezze az életét, de azért is szükség van rá, hogy a kritikai közélet és a művészetirányítás is tudjon tájékozódni, és értse a társulat elképzeléseit. Ha nincs színházi ideológiánk, ha nem tudjuk megfogalmazni munkánk lényegét, akkor előtérbe kerülnek a személyi kérdések, a tiszavirág életű sikerek és bukások, melyek alapján megszületik az értékelés. Színházi ideológiának a színházban kell születnie, a színház munkájából fakadóan. Ezt kívülálló nem fogalmazhatja meg, mert a színháznak saját nyelve van. Nem adhatjuk oda a színházat csak teoretikus és színházidegen elméknek. Végeredményben arról van szó, hogy a színház egy saját kulturális tartást építsen ki magának.

IGLÓDI: Magyarországon egyesek szerint rendezőuralom van. Én viszont meg mernék esküdni rá, *hogy* ilyen fokú színészcentrizmus ma már Európában se-hol másutt nincs. Ha a rendezőnek van valami elképzelése, mondjuk úgy, hogy ideológiája egy előadás létrehozására, és ez nem találkozik a színészek elképzelésével, akkor nehéz helyzetbe kerül. Ki-derül, hogy a színészek egy része így, másik része úgy akarja megformálni a szerepet. Legtöbben azt az utat keresik, ami nekik a legkényelmesebb. Másutt, ahol úgy mint nálunk, rövid a próbaidő, az a gyakorlat, hogy a rendező kijelenti: „Uraim, nem kell egyetérteni velem, viszont eljátszani azt kell és úgy, ahogy én akarom." Erre minekünk nincs lehetőségünk. Ezért az előadások zömében színészi stílusegységről beszélni nem lehet.

Van Székely Gáborral egy közös élményünk, a nyugatnémet Philoktétész. Ebben az előadásban az vált a közönség számára dermesztővé, hogy a színészek minden indulatot, minden csalódást heves, sokszor önveszélyes mozdulatokkal, esésekkel, ugrásokkal, csúszás-mászással, egész testük teljes bevetésével éltek át. Mindenki attól félt, hogy ott valóban meg fog halni valaki. Ezen az elő-adáson a félelem és a szánalom črzése kivételesen magas hő / okra emelkedett a nézőtéren.

SZÉKELY: Ez valóban lenyűgöző előadás. Az első reagálásom a kifejezhetetlen gyűlölet volt, de aztán teljesen hatalmába kerített az a szuggesztív kifejező erő, az a forróság, amit a játék árasztott.

IGLÓDI: Minálunk már a SZOT munkavédelmi előadója sem engedélyezne egy ilyen előadást.

SZÉKELY: Így van. Ahogy mondtam, az általam látott kevés nagyszerű elő-adás közé sorolom *a Philoktétészt,* de senkinek sem ajánlanám, hogy hasonló hőfokig vigyen el színészeket. Mert ott valódi vér folyt a valódi, gyalulatlan deszkákon. Ez utánozhatatlan, *egyedi* előadás. Ahhoz, hogy igazi színpadi hatás szülessen, nincs szükség valódi vérre.

IGLÓDI: Nevezzük önégetésnek, vagy lelkesedésnek, vagy önfeláldozásnak, enélkül nincs igazi színház. Nem véletlen az az apróság, hogy minden magyar színpadi vívójelenetnél nevetnek az emberek, ahelyett, hogy félnének. Rendben van, nem kell vérnek folynia, de az sem jó, hogy röhögés folyik.

BABARCZY: Nem tudom, olvastátok-e Pilinszky cikkét az egyik szeptemberi ÉS-ben. Nagyon találó dolgot mondott a színház „jelenlétével" kapcsolatban.

SZÉKELY: Szerintem mi máshol tartunk. Amit Pilinszky a süketek színházáról ír, az nem a mi színházi helyzetünkkel polemizál, hanem a legkiválóbb, legmesteribb, legtehetségesebb angol, szovjet és francia előadásokkal. Azokkal, akik már a tökélyt megközelítették. Egyesek nálunk boldogan nevetnek, hogy most kitalálták a néma csöndek, a hosszú pillantások lassú színházát, a nagy unalmakat. Mi még nem tartunk a gyors izgalomnál, nem mehetünk még a nagy unalomhoz. Egyszer már izgalmat kéne a színpadon teremteni.

BABARCZY: Szerintem nem ez a cikk lényege. Pilinszky propagál egy színházat, amely nagyon tetszett neki. Lehet egy színház gyors, lehet lassú, de az a fajta belső igazság kell, amitől ez a bizonyos „jelenlét" létrejön. Azokhoz az emberekhez szóló igazság, akiknek a közegében ez a színház megszületik. Hogy azokból a problémákból teremtse meg a maga formavilágát, amelyek tényleg léteznek az életben. Ha ebből megszületik a színészi játék őszintesége, akkor nem feltétlenül kell a brutalitáshoz jutni, azért, hogy a színház igaz lehessen. Igaz problémákból születik meg az előadás - ahogy Pilinszky mondja - „jelenléte". És ahhoz, hogy ez a jelenlét megszülessen, szüksége van a társulatnak arra a bizonyos kulturális tartásra, amely a figyelem középpontjába azt állítja, hogy igaz-e az, amit csinálunk, vagy nem igaz.

ZSÁMBÉKI: Ahogyan egy színész esetében jelenléte vagy súlya attól függ, hogy ő maga mennyire figyel - egy egész színház atmoszférája is ennek a következménye. A lelkesedés, az előadás közös akaratának légköre kisugározhat az egész színházra. Világosan érezhető ez Ljubimov színházában, a Tagankán, a belgrádi Atelje 212-ben, a Divadlo za Branouban. Ahogy az ember belép a kapun, attól a pillanattól kezdve sugárzik egy csapatnak valamiféle tiszteletre méltó munkája és szellemi gondja. Ilyen ér-telemben tehát nemcsak egy színésznek, nemcsak egy előadásnak lehet „légköre", hanem egy egész színháznak is, pontosabban szólva egy műhelynek.

Sok sikert kívánunk a műhelymunka légkörének megteremtéséhez - kinek-kinek a maga színházában.

Köröspataki Kiss Sándor

ROGER PLANCHON

Az új színpadi szövegek

Leírás és megjegyzések

A magam részéről sohasem szeretem szöveg és rendezés szembeállítását. Drámai szövegről szeretek beszélni és színpadi szövegről. Néha a színpadi szöveg erősebb, mint a drámai szöveg, máskor meg fordítva. Néha előfordul, hogy a szín-padi szöveg kiegészíti a drámai szöveget, máskor meg az is, hogy a színpadi szöveg meghamisítja, megsemmisíti, fejére állítja a drámai szöveget. Mind-annyian láttunk már efféle példákat szín-padjainkon.

Miért kellene rangsorolnunk e kétfajta szöveget? Az egyetlen előny, amelyet a drámai szöveg javára írhatunk, a rögzítés, a megőrzés lehetősége. A színpadi szöveg viszont elillan az utolsó előadással. Közelebbről ez bizony sovány előny.

Mire törekszik az új színpadi szöveg? Erőteljesebb színpadi képet akar alkotni, mint a szavak, amelyeket - állítólag - illusztrálnia kell. A klasszikus színház (különösen a francia klasszikus színház) visszája ez, hiszen ott a színpadi képet kiradírozzák, elfelejtik, háttérbe szorítják, a szavak által felidézett, feltámasztott árnyak javára.

Látjuk már mindazt, amit az új szín-pad jelent: nyomatékosabb testi kifejezést, új kapcsolatot színpad és nézőtér között, a díszletek elhanyagolását, és ugyanakkor visszatérést az alapelemekhez, a világítás, a díszletek újfajta számbavételét stb. És ez már valami.

A rendezés egyik nagy irányzata ma arra törekszik, hogy a végsőkig hajszol-ja a teatralitást. A rendező folytonosan *egy-egy* erőszakos, szélsőséges képet tár elénk, hogy sokkírozzon. A rendezés képről képre szerveződik. Az egyik szín-padi kép kimerültével áttérnek egy másikra. A realizmust viszont a rendezés végérvényesen elhanyagolja. Sosem leszünk többé egy meghatározott helyen, hanem mindig a színpadi celebrálásban veszünk részt.

A rendező a legegyszerűbb elemeket használja majd föl a játék megalkotásához, e képek megalkotásához. Egy hosszú köpenyt, egy vasdorongot, egy deszkát stb.; ám ez a néhány elem lehetővé fogja tenni a sokk-képek váltogatását, amelyeknek alapja a szex és az erőszak, a humor stb. lesz, és minden egyes kép és kifejtése szertartásként rendeződik el. Beszéljünk először valamit az erőszakról.

Ha, miként egy elektronikus képen, egymás fölé helyezzük Grotowski, a Living Theatre, Arrabal, Savary stb. elénk tárt képeit, valamennyi előadásnál egyet-len díszletet, egyetlen keretet kapunk. Ez a díszlet - írtak már róla - egy kínzókamra, kellékekkel - ostorokkal, láncokkal, koporsóval, tőkével stb. - vagy kellékek nélkül. Ez a díszlet kissé hasonlít a romantikusok vihar pusztította kastélyához.

A XIX. század romantikusai, Hugo, Dumas stb. kívülmaradnak a kastélyon. A modern romantikusok behatolnak a kínzókamrába. Egyetlen romantikus dráma vagy melodráma sem élhet meg a titokzatos kastély, a viharban vergődő kunyhó, a föld alatti folyosó stb. nélkül. A mai neoromantika kellékei vagy díszletelemei olyan helyet jeleznek, amely a középkori kínzókamrát idézi vagy a pincét, a modern pribékek mocskos szobáját.

Filmek ezrei idézik fel a modern kínzást, a titkos ügynökök harcainak fő elemét. A modern színház, radikálisabb lé-vén, már nem idézi, hanem bemutatja ezt a kínzást. Mesés ördögűzés!

A palota, a klasszikus színház előszobája, az 1900-as évek színházának polgári szalonja nem kevésbé konvencionális, mint a kínzókamra.

De ezt a modern színházat díszlet nélkül is játsszák! Bizonyára így van, hiszen nagyon jól tudjuk, hogy egy iskolaterem, egy pince, egy más célra használt lakás stb. kínzókamrául szolgál ma-napság. A mozi, az újságok hozzászoktattak bennünket ehhez az eszméhez és ezekhez a képekhez.

A legmodernebb neoromantikusoknak bármilyen hely megfelel kínzókamrául. Az archaikusabbak rekonstruálják a középkori kínzókamrát.

Ám az is igaz, hogy gyakran a színház színházat ábrázol: ilyenkor vagy ünnepeljük a színházat, vagy denunciáljuk, mint holmi semmire sem alkalmas helyet.

Ugyanúgy, ahogy megszerkeszthetjük a díszlet elektronikus képét, meghatározhatjuk a stílust is, amely ezen az új színpadi szövegen keresztül önmagát keresi. Ez a groteszk stílus.

Azt hiszem, rávilágíthatunk ennek a groteszk stílusnak néhány adottságára és néhány általa felvetett kérdésre, ha megvizsgáljuk a Living Theatre *Antigone*-előadását. Amikor Brecht átdolgozta Szophoklészt, egyben aktualizálta is. Szemléltetni akarta Németország helyzetét. Kreon Hitler arcát ölti fel. A háború kerül a mű középpontjába. A háború és a város; a küzdelem a két véglet között zajlik. Ha Brecht eltávolodott Szophoklésztól, ezt azért tette, hogy [1]945 németjeihez Németország helyzetéről szóljon.

Amikor a Living Theatre Brechtre veti magát, a kísérlet egészen más jellegű. Van az előadásban néhány utalás Johnsonra és Vietnamra. Ezek az utalások azonban elenyésznek, ha összehasonlítjuk őket az óriási brechti változtatásokkal. Brecht és Szophoklész között jelen-tős eltolódás van, a Living Theatre és Brecht között minimális. Nem a vietnami háború az előadás középpontja.

A Living Theatre kísérlete nem aktualizálás. Érdekessége másban rejlik. Formai kísérlet. Arról van szó, hogy egy minden pátoszt elutasító, meglehetősen száraz, meglehetősen tömör szövegre erőteljesen groteszk és patetikus színpadi ábrázolás épül, bőségesen élve magyarázó vagy szimbolikus mozdulatokkal és mozgásokkal. Magától értetődik, *hogy a* „groteszk" szót nem lekicsinylő értelmében használom. Olyan stílusról van szó ebben az esetben, ahol azt látjuk, hogy a patetikus, a legmagasabb csúcsán groteszkba vált, vagy megfordítva, a groteszk hirtelen a pátoszt vállalja magára. A Living Theatre színpadi munkája ugyanazon *az Antigonén* nagyon távol áll Brecht színpadi munkájától. Végső esetben, Brecht Kreonjának néhány groteszk mimikájában lehetséges forrásra találhatunk a Living Theatre Kreonjának határozottan karikírozott magatartásához. De ami Brechtnél csupán könnyed indikáció volt, a Living Theatre előadásában *stílus* lesz. Nevetséges volna te-hát, ha a rendező Julian Beckben „koppintót" látnánk.

Haladjunk mélyebbre e stílus leírásában, mielőtt elérkeznénk a kérdésekhez, amelyeket ez a színpadi kézirat f elvet.

A színészek túlhajtásra törekszenek. Meglehetősen verista játék a beszédben és teljesen karikírozott a mozdulatokban. A színészek arra törekszenek, hogy nagyon szép fintorokat vágjanak, és ily

---

* Részletek az 1970 májusában Essenben az ITI rendezésében megtartott rendkívüli kollokviumon elhangzott előadásból.

módon „verista" és erősen karikírozott stílushoz jussanak. Julian Beck, a társulat legkérlelhetetlenebb színésze, egyfolytában a groteszkre tör.

A későbbiekben a groteszk játékra olyannyira törekvő színészek, amikor a nézőkkel megteremtik a kapcsolatot, meglepően méltóságteljes magatartást tanúsítanak. A méltóságteljes magatartást megőrzik maguknak, a groteszket pedig azoknak a személyeknek, akiket majd ábrázolni fognak.

Beck az általa ábrázolt zsarnokot azzal a túlhajtott és groteszk játékkal akarja nekünk szemléltetni, amely - ismétlem - stílus. Judith Málina mértéktelensége mintegy ugyanerre az eredményre juttatja a maga tragikus hősnőjét. Mint-ha azt mondaná: „Látjátok, merek túlzottan sírni." Bevallom, jóval kevésbé értem, miért vonja ki magát Haimon ebből az általános stílusból. Miért olyan méltóságteljes, amit semmi sem igazol? Miért, hogy Antigone olyan féktelenül megy a halálba: csúnyán és mértéktelenül, ő viszont ugyanakkor titokzatosan óvakodva a groteszktől, nagyon szépen, nagyon nyugodtan, méltóságtelin viselkedik, mint egy hős.

Az előadás egésze azonban a groteszk stílus talán legeredményesebb példája. Csodálatos, megkapó.

Lényeges, hogy ezt a színpadi szöveget kissé globálisabban megszemléljük. Hogy hangsúlyozzuk például: szeretne mind illusztráció, mind pedig szimbólum lenni.

Vizsgáljuk meg az illusztrációt. Két példa:

Mímelik *a keselyűket,* amelyekről Szophoklész beszél. Három magas lány mozgatja a karját, az elébünk tárt, néhány fintorral kísért kép kioldja azt az érzelmi töltést, amelyet *a keselyű* szó a szövegben tartalmazhat. A színpadi szöveg magára ölti a szavak terhét, mintha kételkednék felidéző hatalmukban.

Második példa: Kreon megfosztja embereit nemüktől. Egyszerű illusztrált szójátékról van itt szó. „Aki nem mer feláگaskodni a zsarnok ellen, annak semmi sincs ott, ahova gondolok", vagy „A zsarnok alattvalói mindig a heréltek" stb.

A színpadi szöveg azonban különösen a két színpadi kép közötti ellentétet szereti. Ez mindig megkapó ellentét. Így Antigone meghal, míg a többiek szeretkeznek a színpadon. A hősnő a halálba megy, míg a zsarnok részt vesz a Bacchus-ünnepen és irányítja. Ismené sír, de aztán ő is szeretkezni fog a többiekkel. A város tragédiát él át, de a polgárok mit sem törődnek ezzel.

Ez a szembeállítás - oly gyakran használják az új színpadi szövegben - megkapó, de talán mást is mond, amit érdemes megjegyezni.

A szexuális aktus a szemünk előtt olyan színezetet ölt, amelyről azt hiszem, a megvalósítás minden merészsége ellenére azt mondhatjuk, hogy puritán. A Szexus és a Halál régi szembeállítás, a moziban gyakran alkalmazott szembeállítás: a hősnő meghal, míg a párok tán-colnak, szórakoznak. Nos: amikor ezt színpadon vagy filmvásznon mutatják, a kép ereje mindig a halál javára billen. És ez a kép magában foglalja a szexus értékcsökkenését. E körül az ellentét körül mindig a puritanizmus illata lengedez. A Living Theatre sem menekül e törvény elől, amikor az egész előadás folyamán ezt az ellentétet bontja ki. Annál is inkább, mert a szeretkezéseket groteszk stílusban fintorok kísérik. Egy hősnő meghal előttünk, míg az emberek fintorogva önkielégítést folytatnak. Ha a szexust és a halált egyazon mérleggel mérik, ez már azt jelenti, hogy puritán mérleget használnak.

Ennek az észrevételnek minimális jelentőséget kell tulajdonítani, hiszen a Living Theatre előadásának számos más érdeme van.

De térjünk vissza a lényeghez, hiszen ezt a különböző színpadi kísérletekből kibontakozó groteszk stílust magát is megkérdőjelezik.

Igaz, vannak még radikálisabb kísérletek. Az egyik azt célozza, *hogy a* szín-padi szöveggel kétségessé tegye mind a drámai szöveget, mind a színpadi szöveget; ahol például minden mondott szöveget bemocskolnak és nevetségessé tesz-nek; ahol minden lírai szárnyalás csúfondárosságba fullad; ahol többé már nem egy történés reprodukálásáról van szó, hanem a színházi, színpadi események egymástól független előidézéséről.

Gondolok J. Savary nagyon szép előadásaira, aki minden pszichológiától, minden moráltól megszabadult színházra törekszik. Még a történés gondolatától is megszabadult színházra. Olyan előadásokat mutat nekünk, amelyek erejüket pusztító dühükből, a provokálás eszméjéből és színpadjainkon általában ismeretlen elemek bemutatásából merítik. Maguk a színészek nem tudnak játszani, de fütyülnek rá, másra törekszenek.

Ezekkel az előadásokkal olyan radikális kételyt támasztanak a színházzal szemben, amilyennel a húszas évek táján a dadaizmus támadott. A lökés, amelyet a színháznak adnak, kissé ahhoz hasonlít, amit az irodalom kapott abban a korszakban.

A rendezés ma azért kérdőjelezi meg önmagát, mert először is kételkedünk hatékonyságában. Hogyan is hihetnők, hogy színpadi képeink ugyanolyan erővel bírnak, mint ez vagy az a filmkép, mint ez vagy az a tévésorozat. Kézen-fekvő, hogy ha ma este a tévé képernyőjén valóságos gyilkosságot láthatunk, ugyan mi értelme lehet még a játékgyilkosságnak a színpadon? Szemtől szem-be az efféle kézzelfogható tényekkel, né-hány rendezőnk ma elkeseredik a munkáján. Milyen színpadi kép tehet túl a televízióban élő adásban közvetített Kennedy-gyilkosságon? Színpadi képeink fókusza talán máshol keresendő.

Látjuk, amint színpadjainkra visszatérnek mindazok a képek, amelyeket többé-kevésbé kizártak onnan. Elsősorban a meztelenség, a szexuális aktus - az erőszak, a vér -, de vajon csodálkozni kell-e azon, *hogy* egy olyan világban, ahol napirenden vannak a kínzások, a rendezés megkísérli ezt az illusztrációt? A mai színházak jó része nekiugrik ennek a résnek: hozzuk vissza a színpadra azokat a képeket, amelyeknek nem volt helyük ott, és ily módon adjunk *egyen*-értékűt a modern világ által - filmek, fényképek, tévéadások formájában - kínált többi képpel.

A második irányzat eltávolodik a valóságtól, visszautasítja a rekonstruálást, visszautasítja a képet. A felidézést keresi, utalást egy másik, mindig távol levő képre. Ez a színház a szertartás felé halad. Mert a vallási szertartás mindig utalás egy jelen nem levő képre. Így a katolikus mise utalás Jézus meggyilkolására.

Egyébként mulatságos és bizonyára tanulságos is az a megállapítás, hogy ami-kor az egyház lemond a hagyomány rögzítette formákról, a rendezők szenvedélyesen rávetik magukat arra, hogy megtalálják a kívánt, új és ugyanakkor ős-régi formákat.

Láttam nemrégiben Victor Garcia csodálatos előadását, Jean Genêt *Cselédekét.* Színpadi munkája olyan hatásos, sőt olyan nagyszerű, hogy végül is fejre állítja Genêt drámáját. Ismeretes, hogy

ebben a színdarabban, a végén, az egyik cselédlány öngyilkos lesz, hogy a tragikus szertartás befejeződjék, értelmet kapjon, mert a két cselédlány a vége felé rádöbben, hogy a tragikus cirkusz, amelyben tetszelegtek, szétmállik, kimerül. Nem éreznek már erőt magukban a játék folytatására. Az egyik tehát magára vállalja, hogy önnön sorsa legyen. A görög színház ellenpólusán vagyunk, ott a hős szembeszáll a sorssal. Itt a hősnő a sors helyébe áll, hogy szembeszállhasson vele. Garcia - ismétlem, csodálatos -- rendezésében azonban a színpadi kép ereje olyan, hogy Genęt tételét fejre állítja. Maga a szertartás lehetetlensége hatásos szertartássá lesz, amely egyszerre meghazudtolja és felfalja Genęt szándékát. Netán, felmagasztalja?

Milyen furcsa disszonancián nyugodott *ez az* előadás. Egy költő (Genęt) szavakkal kimondta a lehetetlent, hogy el-jusson a nagy tragikus ceremóniához, és erre a bukásra építette színdarabját. Egy másik költő (Garcia) mozdulatokkal, mozgással kimondta a lehetetlent, hogy kijusson a nagy tragikus ceremóniából, és erre a lehetetlenre építette előadását.

Kíséreljük meg másik szögből kiindulva megragadni a mai rendezések egyik jellemző vonását: valami hajlandóságot a primitív iránt, egyfajta igényt, amely a színpadi személyek viselkedését a primitív, pontosabban a primér ösztönökre szűkíti, a gyűlölet-szeretet ösztönére. Ez közvetlen fizikai összecsapásokban jut kifejezésre. Az alakokat közvetlenül erőszakos kapcsolatokban ábrázolják (Patrice Chéreau előadásai lennének erre a legjobb példák). Ütések, összecsapások, fizikai erőszak annak érdekében, hogy ez az erőszakos kapcsolat konkrétan kifejezésre jusson.

A színpadi személyek ezen ábrázolásmódjának van néhány következménye. Emeljünk ki hármat közülük.

Nem létezik többé hazug színpadi alak, vagyis inkább: a hazugságot óriási fennhangon kihirdetik. „Itt most hazudok" - közli velünk a személy ebben a színpadi szövegben. Messze vagyunk a hazugság mély homályától, amely oly-annyira hasonlít az igazsághoz. Más stílusban ugyan, de visszatér a melodramatikus áruló hatása. Ő is közölte velünk 1850 körül: „Itt most hazudok."

Második következmény: az egyes alakok szintjén nincs irónia. Az irónia a színpadi szöveg egészében bukkan föl. Az egyes személy esetében az irónia a diadal szarkazmusává lesz. Ezeknek a közvetlen fizikai kapcsolatoknak a szín-padi alak szintjén van egy harmadik következményük is: csakis az erőseknek van igazuk, és a gyengék, akiket bemutatnak nekünk, hülyékké vagy áldozatokká válnak. És az áldozatok, a mai színpadi szövegben „Passiót" járnak, mindazokkal a velehangzókkal, amelyek-kel a kereszténység e szót megtömte. „Passiót", vagyis egy szenvedésből álló menetet a szenvedésen túli felé.

Vizsgáljunk meg egy másik kérdést, amely közvetlenebbül kapcsolódik a tár-sadalom és politika területéhez. A mai színpadi szöveg visszatérni igyekszik a comicsok hatásához. Ez nem gúnyolódás. Ez egyszerű és megállapítható tény. Co-micsra szabott színpadi szöveggel akarnak ábrázolni a színpadon. De ezek a *comicsok* nyilvánvalóan nagyon távol lesznek a hagyományos *comicsoktól. A* hőst megölték. Minden bemutatott szín-padi alak „gonosz" lesz (persze idéző-jelben), csakis „gonosz", és azt hiszik, hogy ily módon megszabadultak a naivitástól. Olyan biztos ez? Itt eljutottunk a második fölvetendő kérdés középpontjához. Ha csak „gonoszok" áll-nak velünk szemben, elmosódnak a politikai és társadalmi problémák. Mert ez a színpadi szöveg egy olyan javaslatot foglal magában, amely a maga teljességében sosem lát napvilágot, éspedig: szóval, mondja, látszatra ez a benne foglalt filozófia elég lenne, ha az emberek nem volnának annyira gonoszak, és megoldódnának a társadalmi és politikai problémák. Shakespeare, Aiszkhülosz valamivel kevésbé sommás. Íme, ők így teszik fel kérdésüket: „Annak ellenére, hogy az összes vagy csaknem az összes alakok egyáltalán nem gonoszak, sőt őszinték, jók, csodálatra méltók, miért szükségszerű mégis, hogyan következik be a tragédia?" Ezek a drámák látszat-optimizmusuk mögött sokkal tragikusabbak. És vajon az-e a naiv, amit annak hisznek?

Tudomásom szerint nincs még színdarab a Kennedy-gyilkosságokról vagy a lelkész, Martin Luther King meggyilkolásáról. Mégis, Amerikában vagy Európában mindannyian tíz olyan előadást láttunk, amely színpadi szöveggel fel-idézi ezeket a gyilkosságokat.

A drámaírók vonakodnak attól, hogy megírják, a rendezők törik magukat azért, hogy létrehozzák. Ez nyilvánvalóan nem véletlen. Ezen jól lemérhető a színpad és a drámai szöveg pillanatnyi szétválása. Vizsgáljuk alaposabban ezt a színpadi szöveget azokban az előadások ban, amelyek ezeket a gyilkosságokat felidézik (gondolok többek között The Serpent - *A kígyóra).* Próbáljuk meg felderíteni rejtett beszédüket.

Az egyik színpadi kép, íme, felidézi a Kennedy-gyilkosságot, a következő szín-padi kép pedig bemutatja Kain gyilkos-ságát. Az előadás nem közli velünk, ki és miért ölte meg Kennedyt, ezzel szemben viszont azt mondja: az ember öröktől fogva gyilkos volt. Egyetlen magyarázat sincs a Kennedy-gyilkosságra, jobban mondva, az egyetlen felkínált magyarázat a lehető legspiritualistább: az ember eredendő bűnének, egy súlyos fogyatékosságnak az eszméje.

A Bibliát mindig ebben az értelemben használták: ebben a könyvben, mondták nekünk, megtalálható minden drámánk, minden bajunk stb. magyarázata. Azok az előadások, amelyek a Biblia segítségével akarnak a jelenről szólni, végül is azt mondják (éppen a maguk színpadi kéziratában), hogy a Biblia mítoszai ma-gyarázzák legmélyebben a jelent, jelen problémáinkat.

Mintha a rendező nem is gyanítaná, hogy az *„eredendő mítosszal"* történő magyarázat a legsemmitmondóbb és a legkevésbé meggyőző. Ezt az eljárást azonban nem szabad összetéveszteni a pszichoanalízisével. Freud, amikor egy régi mítoszt akart megmagyarázni, a mítosz magyarázatát adja. Például: a mítosz egy bűn-mítosz, a bűn pedig nem más, mint az anya megkívánása. A magyarázat itt konkrét, pontos, lehetővé teszi, hogy megértsem azt az elmosódott érzést; „A bűnt", amelyre eddig - mint „isteni kárhozatra" - csak spiritualista magyarázatokat adtak.

De egyetlen mítosz sem magyarázat. Legjobb esetben egy közösség csodálatos, költői ötlete, hogy a magyarázat ilyen vagy olyan hiányával számot vessen. Azokban az előadásokban tehát, amelyekről beszélünk, a rendezők a mítoszt (itt: eredendő bűnt) mint magyarázatot (itt: egy kollektíva bűnét) alkalmazzák. A mítosz, amely megpróbált számot vetni a magyarázat hiányával, annak az adott ténynek (itt: a Kennedy-gyilkosság) magyarázata, amelyre magyarázatot keresnek. A magyarázatot, amellyel a drámaíró szavakban nem mer már előhozakodni, felkínálja nekünk a szín-padi szöveg. Nagy számban látunk ma olyan előadásokat - ahol a színpadi szöveg nagyon erőteljes, erőteljesebb, mint a drámai szöveg. Ezek az előadások visszatérnek a nagy mítoszokhoz. Vizsgál-

juk meg először az erkölcsi vagy politikai célokat. Színpadjainkon a nagy bibliai szövegek egyfajta új alkalmazását éljük. Érdekes ennek az eljárásnak a mélyére hatolnunk.

Az első kérdés: miért a bibliai szövegeknek ez az új alkalmazása? Nos, a színpadi szövegnek egyszerű, mindenki által ismert témát kell választania. Szóba sem jöhet új történet felkínálása a nézőknek. Minden energiát a történés kiagyalására kellene fordítani, arra, hogy érthetővé tegyék azt a nézőknek. A nagyon jól ismert történet viszont lehetővé teszi a színpadi szövegnek, hogy egy ismert téma kapcsán kibontsa változatait.

Különösen a Bread and Puppet Theatre nagyon szép és nagyon példás *The Cry of the People for Meat* (A nép húsért kiált) előadására gondolok. Né-hány, az ó- és újtestamentumból kiragadott, mitológiai oldalt akarnak nekünk elbeszélni, éspedig oly erőteljes, újszerű színpadi szövegben, amely negligál minden drámai szöveget. Hogyan jön akkor létre a történés? A magam részéről négy irányt látok.

1. *A vallásos jelentés:* A történés egyszerű. Illusztrálnak egy oldalt. A munka megegyezik az illusztrátor munkájával, aki elhatározza, hogy a margón megjeleníti a szöveget.

2. *Változat a mesére:* Adva van a régi mese, egy bizonyos ponton azonban megváltoztatják. Miért? A válasz kényes. Miért ezen a bizonyos ponton mondanak ellent a Szentírásnak? Azokkal az apokrif evangéliumokkal és bibliákkal állunk szemben, amelyek egy bizonyos ponton ellentmondanak a hagyománynak. Ezeket a korrekciókat általában a hagyományos katolikus vagy zsidó vallással szembeszegülő szektáknak tulajdonítják, amelyek a bibliai vagy evangéliumi történet enyhe módosításaival igazolják vagy alapozzák meg teológiai ellentmondásuk tárgyát.

3. *Az erkölcsi és politikai jelentés: A* rendező másképp használja a régi szövegeket. Ezek közvetlen és aktuális átültetést tesznek lehetővé. A hegyibeszédet emlegetik, és a „boldogok a békességesek" illusztrálására megjelenik egy színész, kezében a vietnami forradalmárok zászlaja. A beszéd jelentése tehát politikai és egyértelmű. Megfogalmazása így hangozhatnék: a vietnami forradalmárok politikája egyenlő Jézus tanításának a tökéletes illusztrálásával. Az ateisták, akiknek mindezek a szövegek pusztán üres szavak halmazai voltak, ebben az esetben megbékélnek az előadással, amelyben felismerik a politikai hatást. A költők a francia ellenállás idején hasonló módszert alkalmaztak. Arról beszéltek, hogy Heródes katonái lemészárolták az ártatlanokat, de mindenki megértette, hogy a költő a fasisztákról és bűneikről szól.

Ezek a nyers utalások a jelenre, a régi szöveg nyílt alkalmazása a mai politikára - mindez néha elmosódik, és másnak adja át a helyét. Egy negyedik jelentésnek, amelyet itt szeretnék kifejteni.

Két példa:

A The Cry of the People for Meat végén Jézust egy óriás repülőgépszörnyetegen feszítik keresztre. És ez a repülő-gép, amely pusztán egy egyszerű amerikai repülőgép volt, megtelik új jelentéssel. A világi rossz és pokol jelképévé válik. És egyszerre, a világ politikai küzdelmei már csupán a Jó és a Rossz örök küzdelmeként jelennek meg előttünk.

A Fire (Tűz), amely minden drámai szöveg nélkül, csupán egy nagyszerű színpadi szöveget használ fel, még tisztábban kibontja ezt a módszert.

Egy falu élete. Egyszerű és tiszta élet. Az emberek esznek, isznak és méltóságteljesen táncolnak. Aztán a bombázás. Az élet és a halál szembenállása. A gonosz tüze a maga iszonyatosságában. De válaszol neki egy másik tűz, a megszentelő tűz. Vádat emelnek a háború bűnei ellen, de rácson keresztül, egy spiritualista látomás útján, amely spiritualista módon tolmácsolja a világ politikai küzdelmeit.

Ebben az olyan szép színpadi szövegben mindig oly szép szimbolikus alakok szállnak szembe egymással. A vietnami nép harca nem történelmi harc, hanem a Rossz és a Jó közötti örök harc mai megtestesülése.

*

Az új színpadi szöveg lehetővé teszi, hogy kérdést intézzünk önmagunkhoz a politikai színházat illetően. Mert végeredményben kétfajta politikai színház létezik. Az egyik abból áll, hogy többékevésbé világos célzással egyetértését fejezze ki ennek vagy annak a csoportnak politikai vonalával. A felkínált mese a színpadon egy pillanat alatt kiszolgáltat-ja teljes, tökéletes és világos jelentését; egyetértünk az ilyen csoporttal, és a mese, amelyet felkínálunk önöknek, lehetővé teszi, hogy kifejezzük egyetértésünket.

A másik egy politikai témát kíván tárgyalni. Kevésbé tüzetesen foglalkozik ennek vagy annak a csoportnak politikai vonalával, mint e vonal problematikájával. Megoldatlan ellentéteket mutat, ennélfogva kétértelműségbe torkollik.

Ezek az előadások világosan kimondják: mi csak a mesénkkel értünk egyet, azt pedig úgy építettük fel, hogy különböző erők állnak szemben egymással konklúzió nélkül.

Az első csoportba tartozó mesék spiritualisták és moralisták, a második csoportba tartozók igyekeznek távol tartani magukat minden morális, spiritualista, ideológiai fogalomtól, és megpróbálják lecsiszolni az életről azt a fogalmi fegyverzetet, amely kalitkába zárja.

Persze vannak előadások, amelyek az első módon kezdődnek és a másodikban folytatódnak vagy megfordítva. Az ember gyanítja, hogy ettől olyan kényesek a párbeszédek a politikai színpadon.

*

El kell jutnunk azonban a régi mítoszok egy másik olyan alkalmazásához, amelyet az új szöveg szeret: az archetípusokhoz.

Ennek a kísérletnek fontos történelmi előzménye van. A színház történetében egyszer már elővették az „archetípusokat", hogy kipróbálják őket a színpadon. Jobban mondva azt hitték, hogy nagyon megkapóan ábrázolták ezeket az archetípusokat, amikor a mozdulatok és hangok együttesére redukálták őket.

Rendkívül gazdagok voltak ezek az „archetípusok", ezek a „mítoszok". Ezek a „mítoszok" egyszerre „vallásosak voltak, biológiaiak, teli szerelmi szimbolikával, halál voltak és születés, Erosz és Thanatosz" (Grotowski). A XVI. század Nagy Mítoszai megfeleltek ennek a meghatározásnak. Az ezoterikus témák bűvöletbe ejtették a XVI. század egész Európáját. Ezek a nagy ezoterikus mítoszok - vannak, akik egyetértenek abban, hogy még mindig példamutatónak tartják őket -, mozdulatokra és hangokra redukálva játszódtak le a színpadon, például Gozzi színházában.

Gozzi elővezi az egész ezoterikus és alkímiával kapcsolatos mitológiát, és mindent összevetve mivé redukálja? Lényegében cselvígjátékká. Azt hiszem, mi is hasonló jelenséggel állunk szemben.

A XX. század pszichoanalízis eszméjétől elbűvölt Európája megszerkesztette a mítoszok, a fantazmagóriák katalógusát. Mint a XVI. század emberei, akik azt hitték, *hogy* az ezoterikus szimbolikában megtalálták az igazságot, mi

azt hisszük, hogy a mítoszok és a fantazmagóriák jelentik helyzetünk igazságát. A képletet nem kell fordítani. A mítoszok és a fantazmagóriák nem jelentik helyzetünk igazságát.

Mi történt Gozzi ezoterikus színházával? Nos, a cselvígjátékba torkollott.

Mi történik a pszichoanalízis ösztökélte és a mozdulatokra meg hangokra redukált színházzal? Nos, ez a pszichologizáló cselvígjátékokba és a sadomazochista kapcsolatok kiemelésébe torkollott.

Folytatnunk kell a párhuzamot.

Mi az, hogy cselvígjáték? Olyan színdarab, amelynek lényege a cselekmény elrendezése. A sadomazochista kapcsolatokban a lényeg ugyancsak a cselekmény elrendezésében rejlik.

Gozzi és követői megragadták a nagy ezoterikus témákat, de cselvígjátékká redukálták őket. Ellentétben Shakespeare-rel, aki bekebelezte vígjátékaiba az ezoterikus kutatást.

Ma azt látjuk, hogy a pszichoanalízis terjeszti a nagy témákat, a színház pedig megkaparintja ezeket az ötleteket, patetikus tartalmuk kedvéért. Biztos, hogy a pszichoanalízis útján sokat tudunk a sadomazochista kapcsolatokról, de ezek közvetlen bemutatása a színpadon, az összes emberi kapcsolatok redukálása sadomazochista erőszakos kapcsolatokra, mindez azt jelenti, hogy csupán a pszichoanalízis pátoszát tartották meg. Ez annyi, mint visszatérni az ezoterikus témától a cselvígjátékhoz. A cselvígjáték a melodrámában végződik, a pátoszban, ha megfűszerezték is az összes emberi kapcsolatok sadomazochista megvilágításával. A pátosz nem hozza létre a tragikumot.

Szóljunk elsősorban az oly sokszor előtérbe helyezett szexus-bűn kapcsolatról.

Novalis mély igazságot mond ki, amikor kijelenti valahol, hogy „a kéj a bűn titka". Ezt a képletet Sade megfordította: „A kéj titka a bűn." Ám egy logikai mozdulatban igen gyorsan túlhaladja ezt a képletet, elítéli a kéjsóvárokat, akik kéjből adják át magukat a bűn-nek. Azok az igazi kicsapongók, akik kéjelgés nélkül követik el a bűnt.

A történészek egybehangzóan állítják, hogy a színház akkor kezdődik, amikor az előadás elszakad a liturgiától, ami-kor a költő, a mítosz ábrázolásával meg-másítja annak jelentését.

Ma a rendezők, visszautasítva minden pszichológiai jelentést, a mítosz globális jelentésének bemutatására törekszenek, és arra, hogy az előadás közelebb álljon a liturgikus szertartáshoz, mint a színházhoz. Bemutatnak a színpadon egy falloszt, nem azért, mert a fallosz „szent", hanem pontosan azért, mert obszcén. Mert - úgy vélik - a mi társadalmunkban fordított jelentése van, mint a régi társadalmakban. Bartaille és néhányan mások is azzal igazolták ezt a törekvést, hogy kijelentették: a szent jelentése egyenlő az obszcenitással, az obszcenitás pedig egyenlő a szenttel.

Térjünk vissza Novalishoz.

„Furcsa, hogy a kegyetlenség alapja a kéj legyen." Ez a mélyreható mondás mindent megmagyaráz.

Valamely esemény bemutatása megfosztja az adott eseményt minden titokzatosságától. Midőn szemben állok a különböző magatartásokkal, fel tudom fogni, meg tudom ítélni őket. A célzás éppen ellenkezőleg megszünteti az ítélkezést, eltávolítja a kritikát. A homály veszi át a vezető szerepet. Immár nem azt az embert látom, aki számos más szó és gesztus kíséretében az adott szavakat artikulálja, hanem csak egy embert látok, aki az események felidézéséről áttér az imádkozásra, a hajlongásra, a térdhajlásokra stb., és annak a bűvös pillanatnak a hamis bemutatására, amelyben az adott szavak kimondattak. Minden vallási szertartást erre a kaptafára húznak. A misező pap velünk van, felidézi az istenséget, áhítatba merül. Fizikailag bemutatja, amit minden hivőnek tennie kell. A stilizált, de egyszerű és könnyen megfejthető mozgásokban a tökéletes hivőt mímeli. Azután ez a mímelés folytatódik a közömbös szemlélő előtt, de már egészen más jelentéssel. (Az Úrfelmutatás.) A hivő számára beteljesedik a „misztérium". Jóllehet egy eseményt idéznek fel (a napot, amikor Krisztus kimondta e szavakat), megfosztják azt jellegétől. Immár nem rekonstruálásról, hanem minden konkrétságától megfosztott (milyen idő volt aznap?) célzásról van szó. Amit itt a szertartás elhagy, az az esemény valóságának „méltósága".

A vallások a mítosz után futnak, mert szeretnének megmenekülni az idő vasfogától. A mise a minden reális eseménytől elszakadt keresztény mítoszokat idézi fel. (Úrfelmutatás, keresztvetés.) A valóságos esemény bemutatása - úgy gondolják - egyet jelentene annak bemocskolásával.

A színház az eseményt a maga törékenységében mutatja be, üresnek, az időhöz kötöttnek ábrázolja, de egy költői teljességben, amely a valóságnak visszaadja a maga méltóságát. A jelen a valóság méltósága. A színház a jelen művészete, olyan művészet, amely méltósággal ruházza fel a valóságot. A színházban az esemény a felszínre tör. Mi több, azt mondhatjuk, hogy valamely esemény fel-színre törése a színház lényege. Életünk-ben is lényeges az esemény. De a szín-házban az ember nem tűnődik az esemény felszínre törésének jelentésén. Az életben az ember kárhoztatja a változásokat, fél a következményektől. A szín-házban is, de itt nem ez a lényeges. A görög hősök nagyságát az a hatalmas kérdéstömeg adja meg, amellyel előhozakodnak; az ő számukra a legfontosabb, *hogy* az események felszínre törésének jelentését ne hagyják elsikkadni. Íme egy olyan kérdés, amelyet az új színpadi szövegnek érintenie kell. Ugyanis ez egyike az első kérdéseknek, amelyet a színház feltett magának.

Nem vagyok bizonyos abban, hogy a rendezés nagy korszakát éljük, de el kell ismerni, hogy lelkesítő korszakot élünk. Mindazt, amit színpadjainkon bemutatnak, napról napra kissé avíttabbnak érezzük. Lelkesítő érzés azt látni, hogy minden újra megméretik. Igaz, valószínű, hogy minden korszakban újra és újra mérlegre tették a dolgokat. Ezt a világot mindig újra kell alkotni, tehát le is kell rombolni; az a kicsiny világ, amely bennünket foglalkoztat - a színpad
a nagy világot tükrözi: leromboljuk, és minden délelőtt újraalkotjuk. Ez lelke-sítő; íme ez a helyes módja annak, hogy elfogadjuk színpadjaink bennünket manapság foglalkoztató és elbűvölő felülvizsgálatát.

Fordította: *Gál M. Zsuzsa*

Bertolt Brecht (Kaszó D. rajza)

KEMÉNY GYÖRGY

Színházi viták - színházi stílusok

Színházainkban még sok a kérdőjel, a megoldásra váró probléma, de színházi vitákban szépen fejlődünk. Hadd tegyem hozzá: a mostani viták örvendetesen különböznek a régebbiektől, nem erőszakoltak, tézisszerűek, mondvacsináltak, nem olyan témákról vitázunk, mint az-előtt (kell-e narrátor a színdarabba? vagy válságban van-e a színház?). A most folyó viták igazabbak, élőbbek, hasznosabbak. És tartalmasabbak, érdekesebbek is.

A múlt színházi szezon végén két vita is kezdődött. Az egyik a SZÍNHÁZ-ban Vajda Miklós *Vajúdó dramaturgia* és Pályi András *Színpadi hatás és katarzis* című cikkével (1971. V.), a másik a Népszabadságban a politikus színház kérdéseiről. Fürgébb napilapról lévén szó, a Népszabadságban zajló vita kel-tett szélesebb érdeklődést, kavart nagyobb vihart. Több hónap után a vitát le is zárta az egyik vitázó, Pándi Pál, egy összefoglaló cikkel, de nyilvánvaló: a vita folytatódik a lapokban és a szín-padokon.

Irodalomcentrikus színház vagy cirkuszszínház?

A Népszabadságban folyó vitát eredetileg egy színházi bemutató, egy klasszikus tragédia, a *Rómeó és Júlia* felújítása robbantotta ki. A vita először konkrétan a felújítás körül gyűrűzött: jó vagy rossz-e a rendezés? Tévedés, kudarc vagy siker? S úgy tűnik, a színházi siker és kudarc között nagyon keskeny a palló, mert Major Tamás a hagyományos felfogástól, az eddigi *Rómeó és* Júlia-előadásoktól el-térő rendezését egyes kritikusok telitalálatnak, az évad legjobb előadásának, mások tévedésnek minősítették.

Majd a szenvedélyes disputa hullámai felszínre hozták a színház feladatáról vallott mélyebb elvi, esztétikai, szakmai ellentéteket is.

Valójában a vita már régebbi, csak most ismét fellángolt. Témája: az író, az írott szó, illetve a dráma és a rendező közötti színházi viszony. Ki a döntő mű-vészi tényező a színházban: az író vagy a rendező? Joga van-e a rendezőnek változtatni az író szövegén, esetleg a stílusán, hangvételén, szellemi arculatán, mondanivalóján? Nem profanizáló-e, esztétikailag üdvös-e, hatáselemzés szempontjából helytálló-e egy klasszikus remeket több évszázad után a tér és idő történelmi hálójából kiszakítva, nyíltan, olykor durván aktualizálni? Belemagyarázni olyan képeket, gondolatokat, melyekről a szerző nem is sejthetett? Konkrétan: lehet-e, érdemes-e *Rómeó és Júliát* civilruhás narrátorral, mai egyenruhát viselő, gumibotos katonákkal játszani, egyenes és vitatható analógiát hirdetve a veronai polgárháború és a mai háborúk között?! Szabad-e Shakespeare-t a brechti elidegenítés eszközeivel színre hozni, egy-egy korszerűnek ható darab-részlet kiemelésének kedvéért a dráma fordulópontjait áthelyezni, a racionális értelmezés miatt zenéjét, líráját, stílusát megszaggatni?

Mi fontosabb: a színház vagy a dráma?

A színházi vitában részt vevő írók, esztéták, irodalomtörténészek, kritikusok, rendezők, színigazgatók cikkeikben oly hévvel párbajoztak, mint a Montague-k és Capuletek, és nemcsak egyéni vélemények csaptak össze, hanem csapatok bontakoztak ki. A vita a színház lényegéről, jelenéről, sőt a jövőjéről is folyt, húsbavágóan, gyakorlati módon.

Egy vagy több stílusú színház?

Arról van szó, hogy a szocialista színház milyen, és milyen legyen. A gyakorlat azt bizonyítja, hogy azonos időben több színházi stílus is létezhet egymás mellett, A tapasztalat igazolja: a monopolhelyzet, egy stílus abszolutizálása sem az irodalomnak, sem a színháznak nem használ.

A Szovjetunió virágzó színházi korszakában egyidőben rendezett gyökeresen különböző stílusban Mejerhold, Sztanyiszlavszkij, Tairov. Vagy: közismert, hogy Brechtnek és Sztanyiszlavszkijnak eléggé ellentétes nézetei voltak színházról, dramaturgiáról, színészi beleélésről, rendezésről, művészi hatásról, a közönség szerepéről. De ez nem jelenti azt, hogy ne volna mindkettő a szocialista színházi kultúra szerves, értékes része, hogy felejteni kellene az egyiket a másik kedvéért. Szeretni, mívelni nem kötelező se Brecht, se Sztanyiszlavszkij teóriáját, de kiiktatni, kitagadni egyiket sem szabad.

A színházi vitához visszakanyarodva: mindkét színháztípusra szükség van, az irodalomcentrikus színházra is, és a cirkuszszínházra is. A jelentős írói mű hiteles tolmácsolásában hivő rendezőre és a színdarabot csak „nyersanyagnak" használó színpadi alkotóra is, ha tehetségesek, ha van mondanivalójuk a kor és a közönség számára.

A Rómeó és Júlia felújítása **sok** túlzásra, szélsőséges ellentmondásra adott okot, de ha csak annyi érdeme lenne, hogy kipattantott egy vitát, már akkor is érdemes volt bemutatni. Vannak művek és vannak színházi bemutatók, amelyeknek közvetett, esetleg indirekt a hatásuk. Elsősorban nem saját esztétikai minőségükkel maradandóak, inkább fantázia- és gondolatébresztőek.

Haldokló és születő dramaturgiák

A SZÍNHÁZ-ban kezdeményezett vita lassan indult el, de most már szélesedik, gazdagodik, kezdenek szikrázni az érvek. Köröspataki Kiss Sándor *Lear király lesz-e a színház?* (1971. IX.) c. írása a mai színház kérdéseit elsősorban praktikus, gyakorlati oldalról, a közönség szemszögéből vizsgálja, s vészjósló, figyelemreméltó adatokat közöl a színházi nézők számának fokozódó csökkenésé-ről. Nem közömbös kérdés. Lényegében ma is érvényes, időszerű, a kitűnő francia rendező híres mondása: „A színház egyetlen problémája: a siker!"

Hermann István A *csinálmány és a dramaturgia* című tanulmánya (1971. *XI.)* véleményem szerint egy termékeny félreértésen alapul. Hermann abban a hiszemben veszi fel Vajda Miklós *Vajúdó dramaturgia* című cikkének fonalát, hogy Vajda vitaindító írásában csak az úgynevezett „csinálmány"-drámákat (dramaturgiai sémák alapján készült jelentéktelen darabokat) parentálja el, s megjövendöli korszakuk végét. Vajda vitakezdő cikkében általában és totálisan ír a dráma eddig ismert hagyományos kereteinek fölbomlásáról, s amiatt sajnálkozik, hogy ez akkor és úgy történik, „mi-előtt a magyar dráma Katona óta ígérkező nagy, világszínvonalú írója eljött volna, hogy megírja a hagyományos magyar tragédiát".

Hermann ennek a termékeny belemagyarázásnak az alapján egy komoly filozófiai, drámatörténeti apparátussal készült esszével ajándékoz meg minket, melyben ő már valóban különbséget tesz a csinálmánydarabok s a hagyományos dramaturgia értékes színművei között, sőt tanulmányának ez az alapgon-

dolata. Hermannak két tézisét szeretném - gyakorló dramaturgként - magam is helyeslően kiemelni. Az egyik, hogy a mai magyar dráma erényeivel, fogyatékosságaival együtt a nemzetközi dramaturgia szintjén korszerű, színvonalas, sőt kezdeményező. A másik a cikk-író ki nem mondott tanácsa drámaírók számára: drámaírás közben ne vegyenek figyelembe semmifajta dramaturgiát, ne törekedjenek semmiféle drámai csinálmányra, vessenek el minden kötelező szabályt, csak tehetségük sugallatát kövessék! A drámatörténet tanulsága szerint a jelentős drámaírók - Shakespeare-től Csehovig - mindig elvetettek minden dramaturgiai szabályt, hagyományt, inkább újakat alkottak saját használatuk-ra. Tudva azt, hogy a dráma mindig fontosabb és elsődlegesebb, mint a belőlük helyesen vagy tévesen kiszűrt szabály-rendszer.

Kétlem viszont Hermannak azt az állítását, hogy a mai színművek katarzisa a közönségre gyakorolt hatás tekintetében megegyezik a régebbi drámák katarzisával. A drámatörténet tanúsága szerint nemcsak a színművek tartalma, formája változik progresszív vagy esetleg regresszív módon, hanem természetesen a nézőre gyakorolt katartikus hatásuk is, jellegükben, tartalmukban, értékükben, formájukban - mondjuk Skakespeare-től Beckettig.

Czímer József *Dramaturgia és korszerűség* című cikke (1971. VII.) úgy kapcsolódott a témához, hogy saját dramaturgiai gyakorlatáról, tapasztalatairól számolt be a szakemberek s az olvasók számára.

Viszatérve az eredeti témához, Vajda Miklós már említett *Vajúdó dramaturgia* című cikkében okos, elemző pillanatfelvételt ad a nagyvilág színházi, dramaturgiai helyzetéről. A körkép nem biztató, a hagyományos dramaturgia halotti éneke ez, sőt beszámol az abszurd dráma, a formabontás kifulladásáról is.

Vajda tételei bizonyítására neves nyugati kritikusokat nevez meg és idéz. A vigasztalan körkép láttán - az az érzésem - helyesebb lett volna vajúdó dramaturgia helyett haldokló dramaturgia címet adni tanulmányának.

Persze, talán még van remény. A színházat mint műfajt több mint két és fél ezer éves fennállása óta már sokszor el-siratták, jósolták elmúlását, voltak is apályai, válságos korszakai - mégis új színházak, új drámák, új dramaturgiák, új stílusok születtek, és a műfaj túlélte a krízist. A cikk szerzője válságosnak látja a nyugati dramaturgia, dráma helyzetét, noha a szerző maga is jó pár kiváló drámaírót felsorol, akik élnek, egészségesek, újabb darabokat írnak. Kát viszont, hogy az amúgy is rövid írás még rövidebben foglalkozik a mai magyar színművekkel. Értékítéleteiben nem is mindig méltányosan. Vajda szerint Örkény István *Tóték* című színműve „egy nagyon jó rossz darab", *a Macskajáték* „megközeliti, és ami nem csekélység, helyenként el is éri széppprózai előzményének hatásfokát". Az ítélkezés egyéni, frappáns, szellemes, de túl szigorú. Szerintem mindkét színdarab jelentősebb. *A Tóték,* tudjuk, világ-siker. Nagyjából ismerve a nemzetközi drámai piacot, nyugodtan sorolható napjaink kiemelkedő színművei közé. A *Macskajáték* színpadi metamorfózisában érettebb, kibontottabb, hatásosabb, mint az eredeti prózai mű. Igaz, mindkét színműnek prózai előzményei voltak, de ez nem mérvadó megítélésüknél. Shakespeare, Moliére, Brecht jó pár színműve ugyancsak epikából jutott színpadra, rá-adásul más szerzők műveiből! És még valamit: vegyük jobban figyelembe, hogy mindkét színmű esetében új, korszerű dramaturgiai utak születtek, teljesen eredetiek, egyéniek, akkor is, ha talán követhetetlenek. És nemcsak Örkényt említhetjük, hanem Csurka István, Darvas József, Illyés Gyula, Szakonyi Károly és más szerzők színműveit is.

Az elmúlt színházi szezonban az új, mai magyar dráma előretört. Szerzőink nemcsak állták a hazai színpadokon a külföldi, világhírű írókkal a versenyt, ha-nem meg is előzték őket. A kirobbanó színházi sikerek mind magyar színművekhez fűződtek. S ez nagy eredmény, erősen kell hangsúlyozni. Reményekre jogosít. Vegyük figyelembe azt is, hogy a mai polgári színház dramaturgiája, jel-lege, jövője nem azonos a szocialista színházéval, ha kölcsönösen hatnak is egymásra. Vajon folytatódik-e az új magyar dráma szárnyalása az idei színházi évadban is? Akadnak biztató jelek, sőt, már eredmények is. A veszprémi Petőfi Színház tizedik, jubileumi évadja alkalmából csak magyar drámát játszik. Szép, érdekes kezdeményezés ez. Madách, Illyés Gyula, Németh László s ifjabb hazai szerzők szerepelnek terveikben. A fővárosi színházak is új magyar bemutatókkal biztatnak. Pillanatnyilag a magyar dráma ügye reménykeltő, rajtunk is áll, *hogy* mivé fejlődik.

magyar játékszín

ALMÁSI MIKLÓS

Egyenletek

Karinthy Ferenc** két **egyfelvonásosa az Irodalmi Színpadon

Az egyfelvonásos szigorú műfaj : magas nyomású és áttetsző légköre nemcsak a világot, az írót is könnyen leleplezi. Karinthy Ferenc talán azért érti e nálunk alig tenyésző forma korszerű igényeit, mert ki tudja játszani ezt a leleplező hatást - vagy ha ez nem sikerül, bújócskázik benne. Utóbb írott játékai *(Duna-kanyar, Bösendorfer, Víz, Gőz)* vagy szellemes blöffre építenek - ahol tehát a bújócskázás kizárja a humort - vagy a rövidzárlatok technikájával dolgoznak, s míg a néző felocsúdik a poén hatása alól, a függöny már le is hullott, s a színpadon láthatók rövidzárlatáért a világot is felelőssé lehet tenni. Legújabb egyfelvonásosai két különböző irányba kísérleteznek. Egyfelől az igazi kamarajátékot keresik, az egyetlen gondolatra és poénra építő, kevés szereplős színpadi novellát célozzák meg, másfelől egy elfelejtett változathoz keresnek visszavezető ösvényeket: a „mini háromfelvonásoshoz". Az Irodalmi Színpadon most bemutatott két darab egyike - a *Pesten* - a modern *one act play* konvencióit bővíti, demisztifikálva abszurd színeit, irracionalitását, a másik - *a Budán* - viszont a több fordulós mérkőzést ábrázoló ősrégi (talán Strindbergtől örökölt) forma feltámasztási kísérlete.

A formai fegyelmezettség azonban egy szemléleti változás következménye: *a Gőz* bakugrásai és élcelődései helyett azt a vonalat folytatja, amit az ötvenes évek legjobb drámai teljesítményével éppen ő kezdett el; *az Ezer év* problémafonalát veszi fel: arra a bonyolult mintázatra és száltömegre próbál fényt villantani, melyből mai társadalmunk - és közvetlen előtörténete - szövődött. Így mindkét darab komoly játék - be-ugrató, „karinthys" poénokkal: abból az anyagból merít, melyet a legjobban is-mer, az ötvenes évek konfrontációiból, valamint az 56-ot közvetlenül követő hónapok groteszk-kusza találkozásaiból.

A megkésett összefoglalás nyilván célzatos: valamilyen speciális nézőpontból ismétli el az akkori történetet, s valamilyen sajátos probléma köré sűríti a történelmi egyenletet. Ez az igazán „komoly" a két egyfelvonásosban. Mert ezt a gondolati centrumot a nézőnek kell megtalálnia - az író nemcsak hogy nem segít ebben, hanem játékosan el is rejti: mindkét darab sajátos „kvíz", nyitva hagyott válaszokkal, behelyettesíthető megoldásokkal, formálisan csiszolt építkezési technikával. Karinthy mind-két játékában magatartások egyenlőség-jelét rakja ki, s a nézőnek csak az egyenlőségjel nevét kell kitalálnia. Hogy ti. miben, milyen alapon lehetnek egyenlőek a szereplők. Mert természetesen ellentétekről, végtelenben sem találkozó különbségekről van szó. Ez a formalizált szerkezet kínálná a fanyar, novella-szerűen extrém összefoglalását annak a korszaknak? Vagy adalékot egy más természetű elemzéshez? Nem válaszolhatunk egyértelműen. Ez is hozzátartozik a játék kvízszerűségéhez. Más kérdés, hogy a célba vett szintetikus analízis, a múlt villanásszerű és egyben revelációként ható feltárása csak részben sikerült. Olykor a torzó is tanulságos.

Az első játékról azt mondja az eligazító: komédia. Aki azonban nem veszi kezébe, és csak a színpadra figyel, nem tudná ilyen pontosan besorolni *a Pestent*. Bár nevet, sőt kárörvendezik, oly-kor feszengve mosolyog, mégsem ismer a komédia nálunk kialakult konvenciói-ra. Mert ez a darab a fekete humor léptékében íródott, nézőt beugrató, bosszantó, kétségekben hagyó, csúfolódó játékként bomlik ki - „szabad a gazda" nélkül. Valóság és valótlanság, kegyet-len humor és játékos abszurditás, szociografikus realitás és elvont szimbólum váltakozik olykor ugyanabban a mondatban. Ha poénra záródna, azaz ha a felépítéssel, a jelenetet tartó figurák és szituációk értékével egyenrangú befejezést kapott volna - kis remek is lehetne. Mert az egyenlet itt szatirikus: kiderül, hogy a hóbortos bosszúállók és a rendszer egykori - stréber és üres - kegyeltje a dühödt ellenszenv határmezsgyéjén egymásra találnak. Mert a játé-kos hóhér - a szintén játszó - áldozat világnézetének alantasságában rokon. Csakhogy ezt az egyenletet nem lehet drámaian fokozni és „lezárni": az ötlet elsziporkázik, és mellbe üt - a darabot viszont be kell fejezni. Ezért csak egy lapos poén zárja a játékot, s az egyenlet megmarad az ötlet színvonalán.

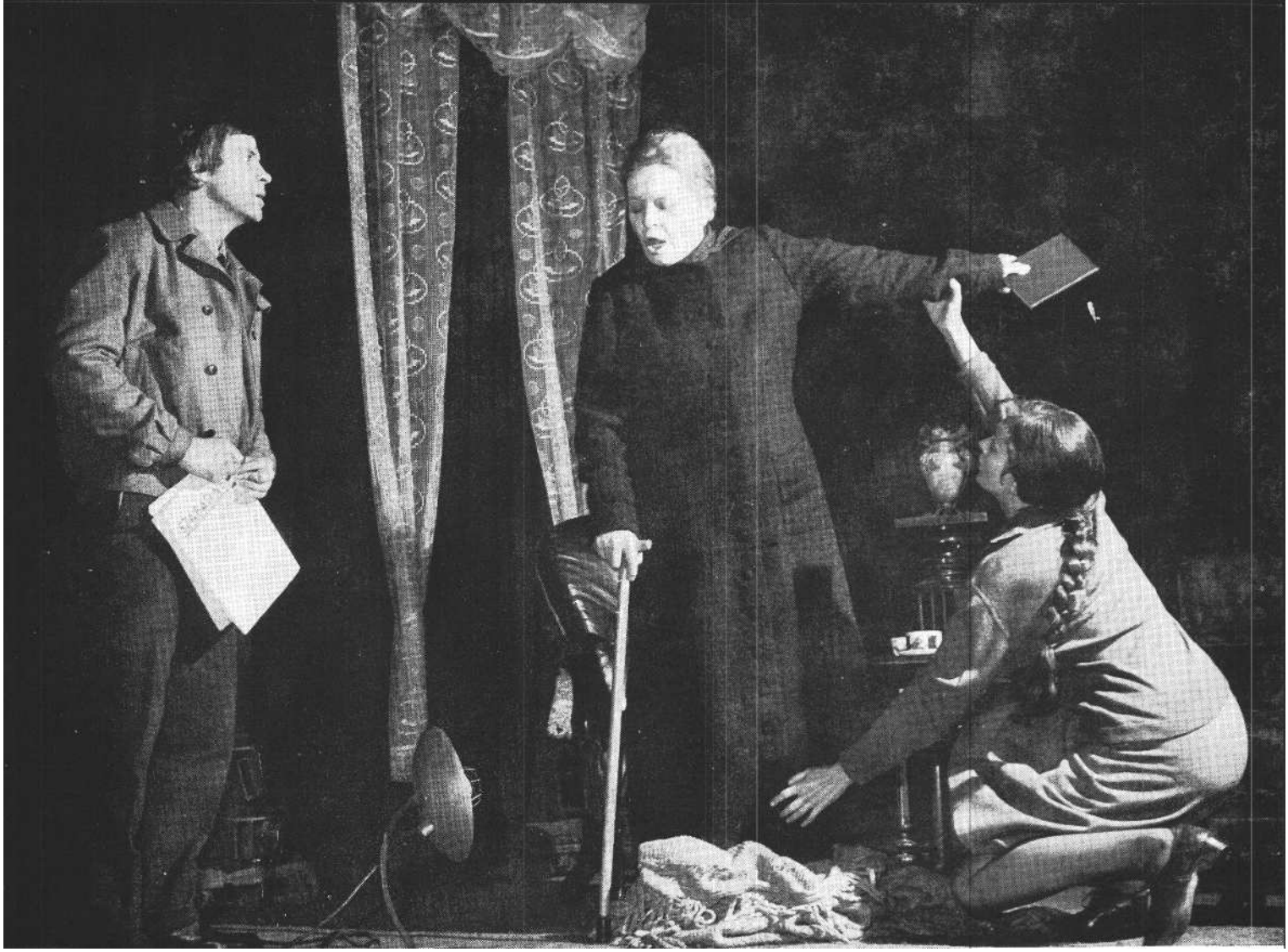
Ám ha a színpadot nem tudja betölteni: lekéredzkedik a nézőtérre, s mint kvízjáték már jól vizsgázik. Itt ugyanis semmit sem lehet pontosan tudni: az eldöntetlenség feszültsége csigázza fel a néző érdeklődését. Nem lehet pontosan tudni, mi a blöff és mi a valóság, hol végződik az akasztófahumor és kezdődik az igazi akasztás. A kisvendéglőben két asztalos énekelget, borozgat - ki hinné, hogy akasztani szeretnének? Viccből-e, vagy komolyan, mámoros kivagyiságból vagy bosszúálló indulattal - ki tudja? Pocakosodó színész tér be, elegánsan, előadás utáni borozgatásra, ki hinné, hogy mártíromságot is vállal-na - komolyan vagy színészkedő pátosszal? Karinthy színpadán persze sem a fenyegetést, sem a mártíromkodást nem *kell* elhinni - de azért egyik gesz-tus sem *csak* játék. Mert 57-ben vagyunk, s a dúdolgatók éppen ezt a lecsúszott színigazgatót akarják felkötni. Az abszurd szatíra játékszabályához tartozik, hogy maguk sem tudják - vagy nem árulják el -, miért. Legsúlyosabb sérelmük, hogy az igazgató egyszer szeretett tanítónk és Bölcs Apánk maszkjában jelent meg a színen . . . Persze Breznay még van olyan színész, hogy lejátssza őket a fehér asztalról: olyan tirádában hordja le őket, oly megrázó pátosszal vállalja akár a kötelet is, hogy a borozgatók meglágyulnak: hang és hangulat változik, pertuzás, viccelődés, magyarkodás, sőt együttdanolás következik. Az ellenblöff - vagy valóságos felháborodás? - bevált. Hogy mi hatott, a pátoszé, a magyarkodó frázisok, a Breznay név dzsentri csengése vagy az úri kegyetlenséggel parancsoló hang idézte elő a változást - ezt nem lehet tudni.

De mit jelent a parola? Hogy gyakorlatilag semmit, arra hamar rájövünk, mert az akasztásból nem engednek - bár talán most már csak ugratásból ragaszkodnak hozzá. Vagy, ki tudja? Akkor mitől van ez az összeboruló jókedv, ez az egymásra találás? Miért olyan szívderítő együtt kurjongatni a „schwarzokról"? Az üresen hagyott választ a nézőnek kell kitalálnia, s Karinthy úgy építi darabját, hogy csak egyre gondol-hat: ezek ott a színen - műhóhérok és műáldozatok - egy „brancsba" tartoznak. Mert a zárópoén azért le is szállítja Breznay pózait: alig várta, hogy el-lenfele - akinek bukását köszönhette - felkösse magát, s már készülődik is, hogy „visszafúrja magát". Az akasztás tehát megesett, s voltaképp mindegy, hogy kit ért utol: „brancson belül" maradt, s így telibe talált.

Ez a képlet, ez az egyenlőség csak találó - de nem igaz. Az abszurd hang-szerelés pedig csak fokozza a felszínesség érzését. Hiszen amit mond - a stréber dogmatikusok és stupid ellenforradalmárok azonosítása nem számít felfedezésnek; ami új - az antiszemitizmusban egymásnak boruló ellenségek képlete - az viszont torz fénybe állítja az 1956-os válságot. Az egyfelvonásos villanásszerű véletlene itt túl kevésnek bizonyul, nem tudja bevilágítani a mélyebb bonyodalmakat. De nem tud olyan új töredékmozzanatra fényt villantani, ami képes lenne érvényes módon *mindent* más színbe állítani.

Ádám Ottó a játék felépítésében a tökéletességig csiszolta a kétértelműség technikáját. Minden, ami látható: *komoly*, a színészek nem kacsintanak ki szerepükből, nem segítenek a nézőnek, legfeljebb a „másképp is lehet" sejtelmét hintik el. Kitűnő a fenyegetettség abszurd növesztése: ahogy a kedélyes borozgatás gesztusaiban ott bujkál a komoly halál, ahogy még a tréfálkozás vaskos közhelyei vallani tudnak az elő-ítéletek televényéről. A játék végén az-tán leüti az alaphangot: Breznay magában is dúdolgatja a hóhérok nótáját: végül is *tényleg* egy azok közül. A két-értelműség játéka véget ér. Csakhogy ettől az összefoglalástól nem lett jobb a darab, befejezetlenségét és sutaságát nem oldja a kíméletlen felütés.

A másik darab, *a Budán* ugyancsak abszurd egyenlet - csak több változóval. A drámai kísérlet itt is azt célozza, hogy életvitelben, múltban, tehát emberi tartalomban különböző sorsokat formailag hasonló szituációba tereljen, és



KARINTHY FERENC: PESTEN ÉS BUDÁN (IRODALMI SZÍNPAD). RENDEZTE, ÁDÁM OTTÓ
FODOR TAMÁS (PÁHY GYULA), SULYOK MÁRIA (FARKAS BERNÁTHNÉ) ÉS DÓRY VIRÁG (LABANCZ KATI) (MTI fotó - Tormai Andor felv.)

mint látszólag azonos sorstöredékeket mérjen egymáshoz. Ahogy a *Pesten* végén kiderül az egyenlőség, úgy a *Budán az* egyenlőség *lehetetlenségét* és tényszerű *valóságát* akarja konfrontálni. Ennyiben bonyolultabb, többrétűbb. Mint mondottuk: egy mini háromfelvonásos van elrejtve benne.

A szerkezet szinte „strukturalista" igénnyel van megtervezve. Három sors kerül párhuzamba. Mindhárom ember kötődik valakihez, s mindegyik kötődés kínnal jár, mert társadalmi vagy egyéni okból, de megoldhatatlan konfliktussal jár. S végül: egyik szereplő sem tehet e kényszerű „hűségről": ezt szinte a sejtek diktátuma parancsolja. A központi figura az öreg Farkasné, akinek férjét

– mondvacsinált szabálytalanság miatt
– internálták, s most egyik napról a másikra él, hűségét mosolygó mártírként vállalva. A véletlen párhuzamok szituációját az ötvenes évek egyik társadalmi rítusa segít kialakítani: népnevelők érkeznek, amiből természetesen az a fura helyzet támad, hogy az öreg nénike „neveli" a két elkeseredett agitátort. A fordított szituáció azonban csak arra szolgál, hogy ki-ki elmondhassa vagy bevallja múltját, s ezzel alakítsa a drámai egyenletet. A népnevelés azért esik kútba, mert Farkasné elmeséli férje haladó eszméit, szenvedéstörténetét, de-portálását, a csendőröket, majd az igazságtalan jelent - mire a fiú kénytelen megvallani, hogy apja is internált, volt csendőrtiszt, ha nem azonos is azzal az őrnaggyal, aki Farkas urat elvitte *44*-ben. De mégis: neki éppúgy csak arra a férfira kell gondolnia, aki a drótkerítés mögött él, mint ahogy Farkasnénak.

A párhuzam természetesen csak formális, és ezért hamis. Az öreg néni élesen tiltakozik is ellene, sőt az író igazat is ad neki: itt nincs azonosság, bár-mennyire hasonlítson is a két sors; áldozat és hóhér, igazságtalanság és méltó büntetés nem kerülhet közös nevezőre.

Igen ám, de a szétrombolt egyenlőséget más közegben építi újjá a társa-dalmi szituáció. A fiú kísérője, Labancz Kati cselédek ivadéka, s hallva e történetek rémségeit, az egész kuszaságot cl akarja hessegetni magától: számára a Farkas-nyomda tulajdonosai éppúgy urak és gazdagok voltak és maradnak, mint a csendőrtisztek. Az ő fülében az egész veszekedés az *urak* civódása.

Vagyis újra összezáródik a minőségileg különböző. De ha az indulattól diktált egyenlősítés igazságtalannak tűnne, fokról fokra kibontakozik egy mélyebb egyenlőség: a pszichológiai. Mert Labancz Kati is vallani kezd: őt is köti a múlt, viszonya van nevelőapjával, s bármennyire is szeretné, de nem tudja eltépni ezt a méltatlan érzelmi fonalat. Kormányozhatatlan indulatai vezetik vissza újra meg újra *a tudatosan* elítélt szerelemhez. S végül ez a pszichológiai fogság a közös a három sorsban: Farkasné például nem osztja férje utópista lelkesedését, politikai meggyőződését, maga sem tudna számot adni, miért szereti férjét. Nem a *tudatos,* hanem a sejtekbe írott vonzalom segítette a helyt-állásban: ezért vállalja ma is férjét, hirdeti annak igazát. És ugyanez a sejtekbe írott parancs tartja foglyul Páhyt, ezt a szerencsétlen agitátort is: apjától már rég elszakadt, világát és világnézetét egyaránt megveti, brutalitására csak borzalommal tud gondolni - a *gyermeki benyomások* azonban hozzáláncolják, s többek között ezért nem tagadja meg, ez a gyerekkori vágyakozás táplálja a kitartást is: a szüleiket könnye-

dén megtagadókkal szemben ő inkább vállalja a kiközösítést, az „atyák bűneiért vezeklők" sorsát.

A morál végső soron pszichológiai kérdés, a sejtekbe írott rendelésé ... A formális egyenlőséget újra meg újra felmondja a dráma - aztán újra meg újra igazolja: a kétértelműség dramaturgiája működik itt is, csak hitel nélkül. Mert ezeket a sorsokat már végképp nem lehet egymásba illeszteni, mert erőltetetten kerültek egymás mellé. Labancz Kati naturalista vallomása úgy éri a nézőt, mintha hirtelen egy másik színdarabba csöppenne: szociográfiai naturalizmus csöpög belőle. S még jó, ha csak erre gondol. Mert gondolhatna arra is, hogy az urak civódása közben a nép, az istenadta nép, lám még embertelenebb kuszaságban tipródik...

Persze Karinthy író, és egyenletei csak játékos kérdések, melyeket ha már játékosan kirakott, le is söpri, s marad a jelenlevők emberi hierarchiája. Ezért végül is Farkasné humánus bölcsességét nem közelítheti meg sem Páhy vad bűn-tudata és önigazolása, szerencsétlensége és igazságkeresése, sem Labancz Kati fél-Oidipusz-komplexusa. Ez az írói teljesítmény azonban éppen csak megcsillan a darabban: szerkezeti hibáját legfeljebb eltakarja: egy formalizált alap-rajzú egyfelvonásos nem bír el ennyi rémséget, ennyi hihetetlen véletlent és koincidenciát, naturalizmust és novella-betétet.

A rendezés a névértékek és valóságos fajsúlyok vitájára épít, a figurák súlycsoportbeli különbségét hangsúlyozza: *csak* formálisnak játszatja a hasonlóságokat, hogy mögüle kiderüljön az emberi magatartások lényegi különbsége, s vele együtt egy társadalmi probléma is. A „hetedíziglen" való bűnhődés kegyetlen gyakorlata. Talán ezért veszi szentimentálisabbra a racionálisan felépített ellenpontokban mozgó játékot: csak racionálisan lejátszva nem derülhet fény az emberi tartalmak különbségeire. A szentimentalizmus azonban „üti" a dráma szövegeit, olykor melodramatikussá színezve a jeleneteket. A kétféle hangvétel súrlódása jól szolgálja a darab bevezetésének humorát, az ötvenes éveket - sajnos kabarészinten idéző - rítusait, disszonánssá csak az íróilag is megoldatlan csattanóban válik: vajon cinikus, gúnyos vagy rezignált hangsúllyal kell értenünk Farkasné búcsúzó szavait, hogy ti. a Népfrontra kell szavazni...?

Sulyok Mária masszív nyugalma teremt egyedül élvezhető emberi atmoszférát: mintha kőből lenne faragva, rezzenés nélkül hallgatja a két fiatal agitációját, majd panaszát, saját történetét is a morális súlyában rendíthetetlen ember fensőségével, jóindulatú oktató szándékával meséli el. Magabiztossága emeli partnerei fölé. Mikor elveszti türelmét a méltatlan párhuzamok miatt - nem önmagáért lobban haragra, hanem mintha férje prófétai hitét kölcsönözné egy pillanatra -, kicsit idézőjelbe is téve a felháborodás mondatait, kiutasítja a fiatalokat. Aztán újra a régi: csendes, majdnem meleg emlékmű, akit szenvedésének természetes egyszerűsége emel környezete fölé. Fodor Tamás jobban eligazodik a humoros bevezetésben, a népnevelés ma már tréfának látszó gesztusaiban - az önelemzés kínját, a vallomás kényszerét, a leleplezett ember átalakulását nem sikerül hitelesítenie. Dőry Virág a lehetőségekhez képest érthetően mondja el mininovelláját - többet aligha tehetne ezzel a „betétszereppel".

Karinthy Ferenc: Pesten és Budán
(Irodalmi Színpad)

Rendezte: Ádám Ottó, *díszlet:* Koltai János, *jelmez:* Meluzsin Mária. *Szereplők:* Mensáros László, Baracsi Ferenc, Somhegyi György, Szilágyi István, Sulyok Mária, Fodor Tamás, Dőry Virág.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Both Béla:
Meditáció a színház jövőjéről

Gyárfás Miklós:
A tragikus irónia színháza
Húsz éves a Vidám Színpad

Bálint Lajos:
Tizenegymillió kilométer vándorúton

Majoros József:
A Kecskeméti Katona József Színház jubileuma

Berkes Erzsébet:
Tartozik és követel

Sziládi János:
Elnagyolt portré Ruszt Józsefről

Szántó Erika: Gumibot és marijuana

Molnár Gál Péter:
Belgrádi napló

Siklós Olga:
Színházi esték Berlinben

UNGVÁRI TAMÁS

Korhűség és korszerűség

A mizantróp a Madách Kamarában

I.

A mizantrópot immár magyarosan írjuk: bemutatták Budapesten az első, modern környezetbe helyezett, de szövegváltoztatás nélkül előadott Molière-t. S ezzel új megvilágításba került az a kérdés, mely körül már *a Rómeó és Júlia* Major Tamás-féle változata ürügyén vita keletkezett. Hogyan függ össze a korszerűség a korhűséggel?

Az a törekvés, hogy klasszikusokat valamely más környezetben, pontosabban modern ruhában adják elő, a húszas években erősödött fel. Szélsőséges példáját a frakkos *Hamlet* jelzőjével szokták illetni, s lekicsinylően vagy inkább elítélően beszélnek róla. Talán azért, mert a frakkos *Hamlet* esetében egyszerű a képlet. A frakk oratóriumot jelez és előadói dobogót - a szöveget őrzi, s csak látszatra modernizál. A frakk semleges, környezet nélküli környezetet idéz, a vers uralmát nem sérti. Példának így korlátozottan használható fel, mert voltaképp *a Rómeó* és *A mizantróp* esetében másról van szó. Az előbbi mindössze áthallásokat hangszerelt tegnap és ma közé; s így épít gondolati hidat a veronai herceg és a mai zsoldosok csapatának. *A mizantróp* ismét más - a kortárs nyugati környezet díszletével és jelmezeivel sugallja azt, hogy Molière igazságai a képmutatásról ma is érvényesek. A világ ugyanúgy változtatásra szorul, akárcsak egykoron, intrika és dilettantizmus szövetsége megbújhat földünk eresztékeiben, s a történelem minden haladása sem változtatott azon, *hogy az* emberi gyarlóság álöltözetben jár a századokon át - teste és lényege ugyanaz.

II.

E kísérletek egyike sem volt meggyőző. Aligha azért, mert rendezőink ereje hirtelen fogyott el az adott feladatnál, vagy tehetségük ezúttal nem tudott érvénye-

* E cikket vitaindítónak szánjuk. (A Szerk.)

sülni. Inkább arról lehet szó, Major Tamás esetében éppúgy, mint Vámos Lászlónál, hogy - véleményem szerint - hamis koncepció bénította alkotói képességeiket.

Nem érdemes kertelni sem *a Rómeó*, sem *A mizantróp* esetében. A Molière-mű talán még sivárabb előadásban került színre, mint a Shakespeare-é - fel-tűnően lassú és vontatott színpadi játék, meglehetősen színvonaltalan együttes munka, mely a szerzőnek is váratlan gyengéit tárja fel. A Madách Kamaraszínház talán legerősebb csapatát vonultatta fel *A mizantróp* megszólaltatására: Gábor Miklós és Psota Irén még gúzsba kötve is képes táncolni, és táncoltatni a szavakat. A többiek sem egyértelműen rosszak, rutinjuk meg-megcsillan. Az előadás mégis önképzőköri gyakorlatot, jobb esetben egyetemi színjátszást képvisel. A rendező koncepcióját ugyan érdemes komolyan venni, mert hibáiban még veszélyes is, de az eredmény, amit felkínál, alig vall rá a gondok súlyára, amit emelgethetne - gyengeségei itt még azt is elfedik, hogy némi tanulság talán kibogozható lenne e botrányt sem kavaró kudarcból.

Mert még Molière is kudarcot vall, ha csupán szövegében és nem színpadával együtt kerül bemutatásra.

III.

Akármilyen haladó és akármilyen maradandó igazságokat hirdetett Molière - korának gyermeke volt. És minden vita, válság, összecsapás ellenére része volt annak a világnak, melyet ábrázolt. Nem az életrajzi adatai árulkodnak róla, hanem annál mélyebb rétegek. A dikciója, a dialógusa. A kényeskedőt a kényeskedés fordulataival leplezi le, a széptevőt a szépelgéssel, a bajvívó ellen kardot ránt, s az udvari intrikára dramaturgiai intrikával felel - vagyis minden porcikájában, minden ízében azonos azzal a világgal, amit leleplezni próbál; akár egy matematikai ábránál, ahol előjelet cseréltek, de a képlet felállítását aligha.

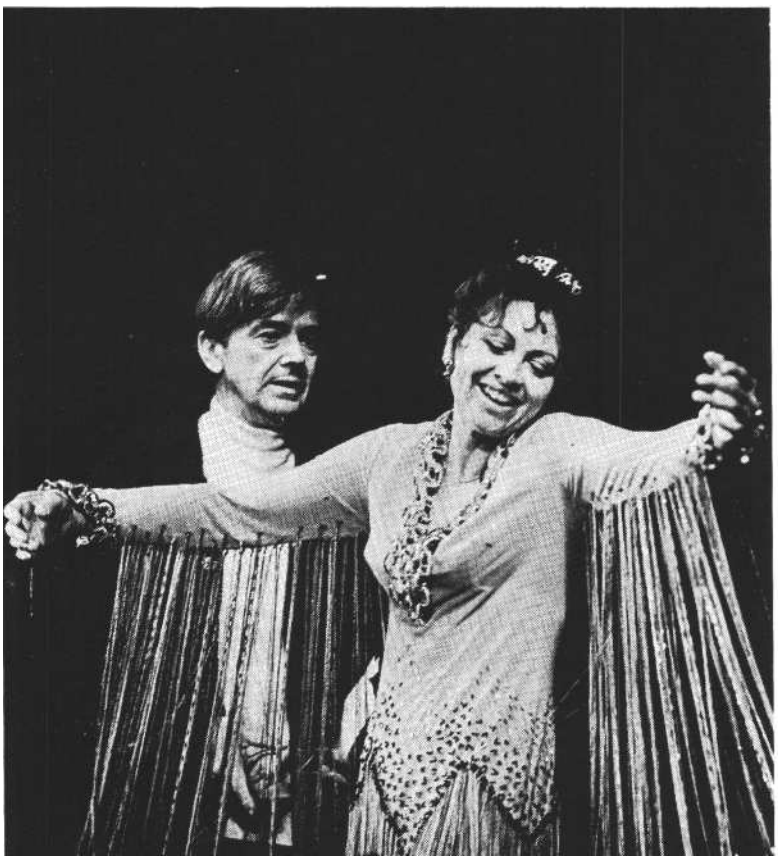
Molière sohasem hirdetett elvont és általános igazságokat. Embergyűlölője, Alceste nem a világból menekül ki, csak a világpótlékot jelentő udvarból. Nem a hazugságot gyűlöli általában, hanem a hazugságnak egy bizonyos formáját, azt a hatalom köré fonódó, a hatalomból táplálkozó álságosságot, ami fölött az udvar marsalljai őrködnek.

Mit szóljunk azonban ahhoz, ha ezeket a marsallokat a színpadon egy légi-társaság egyenruhájába bújtatott paszománt os statiszta képviseli? Azt, hogy itt egy jelentésétől megfosztott, üres forma pótol egy másik nagyon is beszédes „udvari formát", mely attól közölhet egyetemesebb igazságot, hogy olyannyira beágyazódik a korba, hogy már jelképes jelentőségűvé emelkedhet. A marsall, akiről el is felejtettük, kicsoda, akkor tárhatja elénk valóját, ha megmarad marsallnak, e konkrétságában is elvont figurának, mely egy elavult intézmény leletként fontos rajzával minden elavult intézményre fényt vet, előre és hátra is.

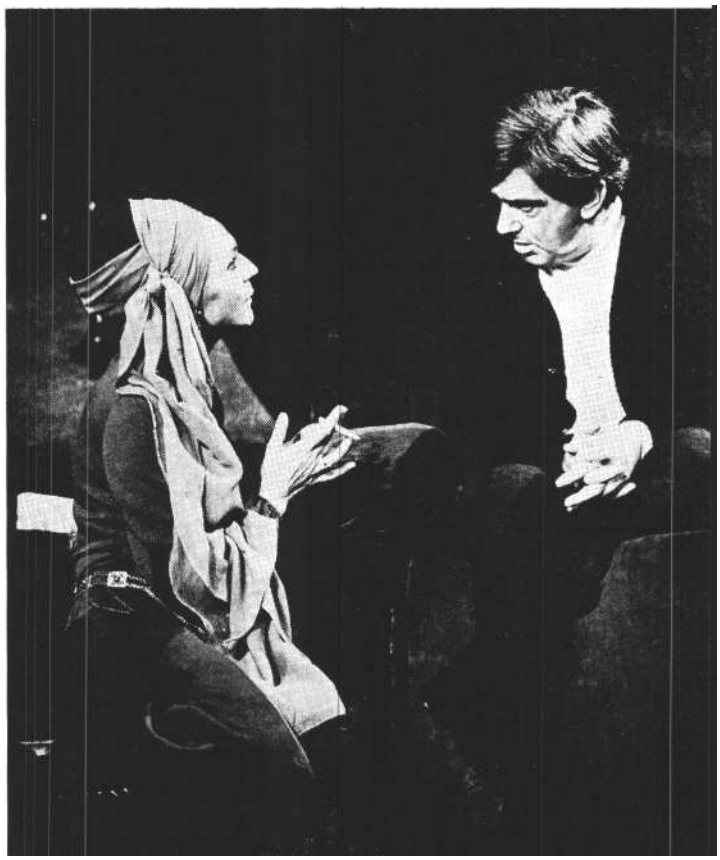
Nem érdemes különösebb filozófiai kitérőt tenni, mégis megemlítem, hogy a konkrétból az általánosba könnyebb függőhíd vezet, mint az általánosból a konkrétba. Elvont jelképeket lefordítani nehezebb, mint valóságos helyzeteket jelképpé emelni.

A mizantróp előadásából különben ez világosan kiderül. A rendező arra kényszerül, hogy a megírt, már egyszer átértett, történelemmé ivódott, valóságalappal rendelkező helyzeteket önkényesen cserélje át valami modernre. Honnan látszik ez az önkény? Onnan, hogy az

MOLIÈRE: MIZANTRÓP (MADÁCH KAMARA SZÍNHÁZ) RENDEZTE: VÁMOS LÁSZLÓ.
GÁBOR MIKLÓS (ALCESTE) ÉS DOMJÁN EDIT (CELIMÈNE) (Iklády László felv.)



PSOTA IRÉN (ARSINOÉ),
GÁBOR MIKLÓS (ALCESTE) (Iklády László (felv.)



MOLIÈRE: A MIZANTRÓP (MADÁCH KAMARA SZÍNHÁZ). RENDEZTE: VÁMOS LÁSZLÓ
GÁBOR MIKLÓS (ALCESTE), MÁRKUS LÁSZLÓ (PHILINTE) ÉS GARAS DEZSŐ (ORONTE) (Iklády László felv.)

átdolgozás és színpadi átköltés gyámoltalan kettősséggel és végiggondolatlansággal egyszerre akarta a kecskét is jóllakatni, és a káposztát is megőrizni. A marihuanát szívó Molière-hősök az udvarról beszélnek, párbajról, marsallról, majd időnként egy-egy konkrét célzást a felsőségre a korszerűség borsával fűszereznek meg. Amint azonban az „udvar" szó elhangzik, tüstént kiderül az egész vállalkozás képtelensége.

A dolog ilyen egyszerű. Ahol marihuana van, ott nincs udvar. Ahol a kakaskodó férfiak egy szonett körül vesznek össze, ott nincs marihuana. Minden ízében felemás lesz tehát attól a darab, *hogy* egy XX. századi díszletben, a londoni Soho ruháiban a XVII. századi Párizs szövegét adják elő azzal a komoly meggyőződéssel, hogy ennek valami értelme van.

IV.

Szólhatunk különben a szövegről is. Mészöly Dezső ragyogó műfordító - egyetlen húron, korlátozott skálán. Senki nála jobban nem fordítaná le a *Cyranót,* talán még Ábrányi Emil sem. De tiszta rímeiben, csengésében, bongásában az ő költészete a századvég. A mizantróp-átdolgozása össze sem mérhető a Szabó Lőrincével ; kérdésessé sem válhat, melyik a jobb, melyik a rosszabb - olyannyira különböző fekvésben szólnak. Mészöly szövegéhez tökéletesen illik a bajuszkötő - akár-melyik rendező máris nekiláthat a feladatnak, hogy a XIX. századba ültesse át a Mészöly-féle, önmagában kitűnő változatot, némi ódon ízzel, akár teli anakronizmusokkal. Ez a szöveg egyetlen környezetet nem tűr meg: a XX. századét. Annak akármelyik évtizedét. Így lesz még kiáltóbb az ellentmondás díszlet, jelmez és szöveg között. Az eredetit a XVII. században írták, a XIX. századra fordították és a XX.-at imitálják hozzá. Ha elmesélik, magam sem hinném, hogy ennek a koktélnak unalom az eredménye. A szerencse ördöge legalább egy kis részegséghez hozzásegíthette volna a nézőt.

V.

Az következik-e mindebből, *hogy a* klasszikusokat kizárólag korhű díszletben, korhű gesztusrendszerrel, archaikus fordításban szabad előadni?

Nem. *Az embergyűlölőt,* mint azt a Magyar Hírlap *A mizantrópért* rajongó kritikusa is felidézte, a lengyelek már átdolgozták mai színpadra. Prózában. Ami mégiscsak a korunk nyelve, a marihuana anyanyelve, sokkal inkább,

mint az alexandrin. De barna pulóverben alexandrint szavalni úgy, mintha az nem lenne vers (Gábor Miklós ezt próbálja, zsenijével is reménytelenül), a nevetségesség veszélye nélkül csaknem lehetetlen. A nevetségesség persze itt annyit jelent, hogy nem a darabon, hanem az előadás naivitásán szórakozik a néző.

A klasszikusok a vershez bizonyos társadalmi formák viselkedési nyelvét is társították. Egy Shakespeare-monológ attól oly hiteles, hogy mögötte királyok szuverenitása sejlik fel; egy vita, egy összecsapás, egy dialógus meghatározott gesztusrendszert is idéz. A klasszikusokat nem elég szövegükben lefordítani korszerű nyelvre; ezt a viselkedési szabályzatot is illik megközelíteni valamilyen módon.

A velencei kalmárt Laurence Olivier egy XIX. századi változatban játssza mai napig az Old Vic színpadán. Nagyon rosszul játssza, rendkívül manírosan, olcsó karikatúrává torzítja hősét - mégis, az egész koráthelyezési kísérletének feldereng valami értelme. A rendező, Jonathan Miller olyan kort keresett darabjának, melyben a pénz csak-ugyan a világ uralkodó erejévé változott. S ezt a XIX. század Velencéjében (vagy inkább Angliájában) inkább felfedezni vélte, mint ama shakespeare-i korban, amikor a zsidó már csak azért is egzotikumnak számított, mert éppoly kevés volt belőle Angliában, mint ama mórokból, akikből egy az *Othello* címszerepében tűnt fel. Shakespeare számára még egzotikum, de a XIX. század számára már jól ismert társadalmi jelenség az uzsorás, akit Olivier megjeleníteni akar. Más kérdés, *hogy* sikerült-e. De mindenesetre egy fontos gondolati hangsúly kedvéért röpült a rendező né-hány századot.

De milyen gondolat lehet a XX. századi *A mizantrópban,* ha látszólagos szöveghűséggel és mégis modern környezetben adják? A legolcsóbb. Hogy mindaz, amit Molière mond, közvetlenül és áttételek nélkül ma is érvényes. Mintha valaki azért játszaná el *a Rómeót a* XX. században, mert ma is vannak szerelmesek, *a Leart,* mert ma is vannak öregek. Vagyis a legfelületibb áthallásokért, a legdirektebb azonosságokért.

Ám az ilyen direkt párhuzamok megbosszulják magukat. Amit Molière egy mai környezetben mond intrikáról, udvarról, hivatalok packázásairól és protekcióról, az épp „korszerűsítve" közhely. Nem az viszont, ha a távolból szól hozzánk, mert elindíthat olyan asszociációsort, melynek a korszerűsített színpad csupán a végeredményét közli. Az azonosságot tegnap és ma között. Ám úgy, *hogy* ebből kikapcsolták a néző gondolkodását, nem engedték, hogy ő maga kösse át a tegnap tanulságát a mához, hogy azon merengjen, miért is aktuális, amit Molière mond, hanem odavágták elébe ezt az aktualitást, ne-hogy azon tűnődhessék, hogy mind-ennek netán *történelmi* gyökerei van-nak, hogy mindez nem *ma* született, hogy talán a túlélés egy különös biológiájával van dolga, *hogy* az emberi természeten túl a társadalom felemás fejlődése is megőriz valamit korok hitványságából. Csak a távlatát és a perspektíváját, a mélységét és az érvényét vették el így a Molière-i gondolatnak; elég lapos szerző lenne, ha ezeket a gondolatokat ma vetné papírra.

A klasszikusok aktualitása (megint csak egyszerű, de elég fontos gondolat), abból fakad, hogy nem *ma* éltek, ha-nem tegnap, hogy századokat tudnak átkiáltani, hogy jóslatos erővel a múltból értették meg azt, ami még századok múltán is érvényes. Az aktualitásukat ez a tegnapiság adja. A „már akkor is" - s ebből kijöhet a „még ma is". De ha csak ez *a ma* van, akkor fáradt semmit-mondássá laposodik a legnagyobb gondolat is.

De nemcsak a „bemondásokról" van szó, a jellemábrázolásról is. Teljesen modern környezetben Alceste roppant egysíkú alakká válik. Folyton és kínosan igazat mond (ha azon a szinten is, hogy „vannak még hibák"), elsorvad tehát jellemének az a Molière-ben oly izgató vonása, hogy minden igaza ellenére ez egy rátarti, hiú, követelőző, oly-kor kellemetlen fráter, aki éppúgy nem mentes Molière bírálatától, mint a többi szereplő. Mindezt nem lehet megmutatni, mert a modern környezet itt is egyértelműsít. Attól, hogy amit mond, nem jóslat, „csak" igazság. Ha Alceste ezt „akkor" mondta - megértjük, hogy a fenyegetettségben miként torzul a jelleme. Ha ezt „ma mondja", akkor éppen attól, mert ezt az igazságot már ismerjük, mert ez már történelemmé vált, alakjának fele homályba borult.

Mai írónak elég rossz Molière. Eredeti - vagy akármilyen, de hiteles - környezet nélkül, nőalakjainak pipiskedése sem érthető. Ráadásul a leleplezett Domján Edit belezokog abba a pillanatba, amikor lelepleződik - ettől a sírástól aztán tökéletesen értelmetlen lesz az egész figura. Mert annak a kacérságában, férfibolondításában akkor legalább volt valami merészség. Egy tegnapi erkölcs hátterében volt valami ki-hívás. Némi ingerlő bűn, amit legfeljebb válságos megbánás követett, hiszen nem vonult Alceste-tel a pusztába. Jelleme aligha változik: játszik ez a nő továbbra is. Ha azonban zokog, akkor olyan „mélysége" tárul fel az alaknak, amit Molière sohasem írt meg, és még a „maiság" sem hitelesít; egyszerűen odakerül egy ellentmondó vonás, amivel nem tudunk mit kezdeni. Legfeljebb az írót szidjuk, mennyire nem gondolta végig ezt a XX. századi nőalakot.

VI.

A korhűség - mondtuk - nem kötelező. De kötelezőnek rémlik valamely kor határozott ábrázolása. *Az Othellót* például John Barton úgy rendezte meg ez idén Stratfordban, hogy Ciprust vala-mely viktoriánus angol birodalmi kikötővé formálta át - odafestett egy teljes XIX. századot, ahol nagyon világos, *hogy* a gyarmatbirodalom egyik garnizonjának intrikái közepette a sértett szárnysegéd, Jago természetszerűen tör az eget elfoglaló főnök, Othello ellen. John Barton egy munkásosztályból jött Jágót és egy egzotikus arisztokratát állít szembe, de úgy, hogy a shakespeare-i manírokat minden ízében XIX. századi manírokká „fordítja le": egyértelmű világot teremt tehát, ha más világot is, mint az eredeti.

Terry Hands egy restaurációbeli durva angol komédiát XX. századi környezetbe, jazz-zenébe ültetett át. Ám a restauráció világa épp szexuális cinizmusával rendkívül hasonlít mai korunkra, s mivel a darab nem hordoz különösebb bírálatot, s nem akar tegnapi igazságokat mainak feltüntetni, teljesen úgy hat, mintha egy polgári kasszasiker-szerző írta volna. Másfelől pedig itt csakugyan prózában ömlenek a sorok - a restauráció volt az első pillanat az angol dráma életében, amikor éppenséggel az volt a szokás, hogy ezt a laza, kötet-len beszédet társítják a laza s kötetlen erkölcsökhöz.

Külföldi példát hozok? *A mizantróp*-korszerűsítés, ugyancsak külföldi példák nyomán került budapesti színpadra, akárcsak *a Rómeó és Júlia.* De aligha-nem itt az előadás értelmezte rosszul a külföldi példákat, mert nem nézett e

példák mélyére. A külföldi kísérletek, akár egyetértünk velük, akár nem, meghatározott elvi alapon nyugszanak. Abból indulnak ki, hogy egy színműnek három összetevőjét kell újra egybehangolni. Az eredeti szöveget, lehetőség szerint csonkítás nélkül; azt a modort, manírt vagy gesztusnyelvet, mely e szöveg eddigi kísérője volt, s melyet most egy másik, ezzel egyenértékű gesztus-világra fordítanak le, s harmadjára a színjáték stílust, mely e kettő együtteséből táplálkozik.

A Rómeó és Júlia megőrizte Veronát, s annak színpadára engedett be gumibotos modern katonákat. Lefordította te-hát ama bizonyos második jelrendszernek, a darabok lelkéhez hozzátartozó gesztus- és manírvilágnak *az egyik* felét - érintetlenül hagyta a másikat. A *mizantróp* látszatra konzekvensebb kísérlet; meghagyta az eredeti szöveget, de az úgynevezett második nyelvet fordította le maivá. Csakhogy e két nyelv felesel, különös makaróninyelvvé változik, egyik szavával cáfolja a másikat, nem meghamisítja, csak ellaposítja Molière-t.

És micsoda hazug pretenció, hogy ez valamit az emberről akar mondani! Azzal az igazsággal, hogy az ember nem változik, kevés dráma foglalkozott - és egy klasszikusnak épp az az izgalma, hogy a változásnak és az azonosságnak dialektikáját éli át a néző. Hogy ma, bár megmaradt az intrika, mégis más, mint egykoron. Hogy ma különböző formákban érvényesül. És itt a forma megint csak sajátos összefüggést alkot a tartalommal, akkor, ha valóban gondolkodni engedik a nézőt. De a gondolkodás meghiúsítására szövetkezett előadás kevesebb igényt hirdethetne; legfeljebb szerény kísérletként arra vállalkozhatna, hogy kipróbáljon valamit, aminek dramaturgiáját úgy látszik rendezőink még nem értik.

VII.

Túlzott indulat? Túlzott. De attól a nézőtől származik, aki a Madách vagy a Nemzeti színpadán viszonylag kevés selejtes előadás tanúja lehetett. A színészeket sajnálja ez a néző, akikben minden benneragadt, a közönséget sajnálja ez a néző, akit épp képzelete működésében akadályoznak meg. Nem látom okát, miért ne lehetne pontosan megfogalmazni kifogásunkat olyan jelenségek ellen, amikor a kísérlet ilyen esendő eredményt arat.

NÁNAY ISTVÁN

A színpadi mozgás

Mikor írják fel végre a színházi törvénytáblákra: a színházban a dialógusok csak rajzolatok a mozgások kanavászán? Mejerhold

Primitív használati eszközökből rafináltan elkészített hangszerekkel szolgáltatják a bonyolult és változó ritmusképletű zenét. Bejön a közönség által körbeült, pár négyzetméteres szabad parkett-területre egy csíkos trikós lány. Furcsa ritmusa van a járásának, nem a zene ütemét követi, inkább saját súlya viszi. Táncolni kezd. Nem, ez nem tánc. Pantomim? Az sem. Különleges mozgásművészet. A szólót a páros, az együttes és újabb szóló produkciók, mozgásetűdök követik. Beszéd nem hangzik el, legfeljebb a szavak értelmetlen egymásutánjából álló énekek, kiáltások. A néző, akit először ámulatba ejt a bravúros mozgás, a kivételes légzéstechnika, amelynek segítségével a szereplők a megerőltető fizikai igénybevétellel egyidejűleg kristálytisztán, könnyedén énekelnek, egy-szerre rabja lesz a zene, a mozgás, a hang (ének, kiáltások, a földön csattanó, a parketten surranó lábak, a törzsükhöz ütögetett kezek szolgáltatta zajok) térbeli és zenei ritmusának, valamint az etűdök egymásutánjából sugárzó belső feszültségnek.

A holland Dans Groep de Pauline de Groot absztrakt kompozíciója - nem hagyományos értelemben - színházi produkció.

*

Egy óriási cirkuszi sátor porondján két lány és három fiú, valamint egy Che Guevarát jelképező rongybábu a hitvitákra emlékeztető módon a harmadik világ forradalmi mozgalmainak analízisét, kritikáját mutatja be. Öt artista játszik a menázsban. Légtornászok, erőművészek, bohócok, akrobaták, akik pillanatonként más-más figura álarcában ágálnak, s akik a legvéresebb verekedés köz-ben is tökéletes artikulációval, könnyedén érvelnek. Színészek. A Nouvelle Compagnie d'Avignon tagjai. Előadásuk címe: *A vörös zóna.*

A bukaresti Nottara Színház *Escurial* című előadása allegorikus játék a király ról és a bolondról, akik nem élhetnek egymás nélkül, mert csak ketten tesznek ki teljes értékű embert. A hatalmas szín-pad jobb első részén egy kettős járom lóg, ez jelképezi a trónt. A darab során a két színész nemcsak „bejátssza" a teljes színpadot, hanem a jármon lógva, függve, küzdve vagy csak egyszerűen megpihenve játszik - megszakítás nélkül két óra hosszat.

*

E néhány - kényszerűségből külföldi - példából érzékelhető, hogy van olyan színházi törekvés, mely a színpadi mozgást mint kifejező eszközt az őt meg-illető rangra igyekszik visszaállítani. Az idézett előadások alkotói vagy teljesen elvetik a szó színházi szerepét, vagy legalábbis azonos jelentőséget tulajdonítanak a két alapvető kifejezési eszköznek. Ezek az amatőr, félhivatásos együttesek a színház megújulását - a formai vonatkozásokat illetően - a színház ős-állapotához való visszatérésben látják. Ahhoz az állapothoz, amikor a színház vallásos, rituális közös aktus volt, melyben a néző és a játszó személyek még nem különültek el, s a mozdulatok, a tánc, az ének, a könyörgések egyetlen összefonódó közösségi kifejezéseszközt alkottak. Szembeszállnak azzal a szín-házzal, amelyben a szöveg túlsúlyba kerül, és a már-már mozdulatlanságig merevített puritanizmus, a realista-naturalista túlrészletezettség szélsőségei között a mozgás mellékessé válik, hogy egyszerűen a szükséges rossz szerepét játssza.

*

A modern színház megújítói elméleti és gyakorlati munkáikban szinte kivétel nélkül kiemelkedő fontosságot tulajdonítanak a színpadi mozgásnak. (Példa erre Brook, Grotowski, Barrault, Tovsztonogov, Ljubimov munkássága.)

A magyar előadásokat nézve azonban úgy tűnik, nálunk nehezen ismerik fel a mozgás önálló gondolatokat kifejező, konfliktust hordozó szerepét. Éppen ezért érdemes részletesen is visszaemlékezni az elmúlt évadok néhány olyan bemutatójára, amelyekben a színpadi mozgás a szokásosnál nagyobb hangsúlyt kapott.

Az Egyetemi Színpad egyik legsikeresebb bemutatója volt Ruszt József rendezésében *A pokol nyolcadik köre,* melyet Halász Péter írt. A darab két síkon játszódik. A koncentrációs tábor kegyet-len mindennapjait bemutató jelenetsort

lírai mesemotívum ellenpontozza. A két réteget eltérő módon jelenítették meg: a meserészleteket minimális mozgással, a szó erejével, a tábori jelenetek kegyetlenségét sok mozgással, cselekvéssel. Monoton botütések szabtak ritmust a végtelen körbefutásnak. A szenvedések mélységét éppenúgy kifejezte ez, mint a túlélés egyetlen módját és reményét. A darab két rétege közötti feszültséget a különböző eszközök - a szó és a mozgás - ellentéte fejezte ki, tehát a mozgás ebben az esetben a konfliktus kifejtésének egyik alapvető módja.

*

Emlékezetes előadásokkal vendégszerepelt nálunk a varsói Nemzeti Színház együttese. Produkcióik közül Mikolaj Rej: *József élete* című moralitására emlékeztetünk. A bibliai történetet a szerző egy iskoladráma fordításából és korának reális életképeiből kompilálta 1545-ben, s Dejmek, a rendező az elő-adást úgy helyezte a XVI. századba, hogy a szereplőkkel a gótika jellegzetes „S" testtartását, a képzőművészeti alkotásokról ismert tipikus beállításokat, mozdulatokat és térkompozíciókat valósíttatta meg. Külön érdekessége ennek a megoldásnak, hogy a vallási témájú képek, szobrok pózai, mozdulatai gyakran vaskosan humoros szituációkban jelentek meg, így a mozdulathoz, képhez tapadó megszokás és a valóság között belső el-lentét jött létre, s ez növelte a jelenetek komikumát.

*

A Vígszínház Horvai rendezte *Ványa* bácsi-előadásában a mozgás megkomponálásának számos jelenetben dramaturgiai funkciója van. A legsokatmondóbb ezek közül az, amikor a részeg Vojnyickij Jelena Andrejevna sikertelen megölelése után a földön fetreng, Asztrov pedig szintén részegen a bútorokon lépked szinte lebegve, s közben elmélkednek, álmodoznak életükről. Két szárnyaszegett, tehetséges ember, de Ványa bácsi beleragadt a sárba, Asztrov az álmait kergeti. A két ember közti alapvető különbséget ebbe a mozgásképletbe sűrítette a rendezés.

*

A Nemzeti Színház *lvanovjában* Pathó István bravúros mozgáskultúráját a rendező többszörösen hasznosíthatta. Pathó játszotta az eredeti szövegkönyv szerint jelentéktelen, néma mellékszerepet: Gavrila szolgát. Suta mozgása az egyetlen önkifejezési eszköze. Ha megmozdul, a szerepük szerint tespedő, ücsörgő-ácsorgó színészek között, minden figyelem rá terelődik. Az estély eseményei közül mindig azokat tudta a rendező Marton Endre kiemelni, ahol Pathó-Gavrila felbukkant; a felvonásvégek melodramatikusságát szintén Pathóval ellensúlyozta: őt állította a tér középpontjába, és így az ő mozgásreagálása erősebb lett, mint maga az esemény.

Ez a néhány felvillantott jelenet mutatja, hogy a pontosan megkomponált mozgás dramaturgiai funkciót tölthet be, olyan tartalmakat hordozhat, melyek vagy a szöveg mögöttes gondolataiból adódnak, vagy a szituáció többértelműsége miatt a szöveggel el sem mondhatók.

*

Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című darabjának Marton Endre-féle nemzeti színházi előadása többszörös tanulsággal szolgál.

A darab két „főhőse" képtelen eligazodni az őket körülvevő világ dolgai között. Egyfelől csupa gyanakvás, félelem, másfelől a késve felismerés miatt a helyzetekhez nem illő magatartásuk jellemzi őket. Nincs az életükben egyet-len szilárd, biztos pont. Ennek az állapotnak a bemutatására szinte parancsolóan kínálkozik a mozgásábrázolás. Az előadás azonban megkerüli ezt. Ahelyett, hogy szüntelen mozgásuk, megnyugvásra képtelenségük az alapszituációt erősítené, a „hősök" állandóan ugyanazon a helyen, a színpad bal első felén üldögél-nek, földbe szúrt ernyőjükkel képletesen oda is cövekelik magukat, s ezáltal tér-ben és mozgásban kijelölik, megtalálják biztos helyüket, ellene játszanak a darabnak. Ez a rendezői elképzelésből adódik elsősorban, de befolyásoló tényező lehet - mint annyi más esetben is - a színészi kényelmesség, elnehezültség is.

Általános jelenség színpadjainkon, hogy a színészek bejönnek, kimennek, és a közben eltelt idő alatt legszívesebben csak ülnek, fekszenek, nagy ritkán álldogálnak. De nem mozognak. A színészek többsége nem törődik a testkultúrával, a testedzéssel, a sporttal. Az évek-kel gyarapodó kilók nehézkessé teszik színpadi mozgásukat. A Színművészeti Főiskolán egyre többet törődnek a képzés folyamán a testkultúrával, de elképesztően alacsony színvonalon áll még mindig főiskolásaink mozgáskészsége.

Ékes bizonyítéka ennek éppen a Ro*sencrantz és Guildenstern halott* előadása is. A színésztrupp tagjait alakító főiskolások unottan, öregurasan kászálódnak ki a hordókból, csoszognak ide-oda. Különösen kirívó ez, mert a majd húsz évvel idősebb Kálmán György mindüket megszégyeníti kifinomult, akrobata ügyességű „bohóckodásával", mozgásával.

A főiskolai mozgástechnika-oktatás problémáira utalnak az egyik vizsgaelőadáson, *az Othello* keresztmetszetén látottak is. A járásban, tartásban megmutatkozó modorosság ebben a korban érthetetlen. A legalapvetőbb gyakorlatokat vívás, színpadi halál - színfalhasogató dilettantizmussal és főleg kényelmesen oldották meg.

A Katona József Színház Peter Weiss: *A luzitán* szörny-előadása az elmúlt évad egyik legjobb produkciója volt, melyet többször méltattunk már. Éppen az előadásnak az igényességgel, kísérletezőkedvvel maga állította magas mércéjéhez képest lenne néhány észrevételünk, s ehhez egyrészt a főiskolások szereplése is ürügyet ad. Az elnyomott és öntudatra ébredő gyarmati nép életrekeltői ők. Mozgásalakításukra az eddigiekben jelzettek itt is jellemzők, amelyhez azonban még egy adalék: az egyik jelenetben a színpadra belógatott köteleken egy-más-fél méter magasra kell felmászniuk. A húszegynéhány éves fiatalembereknek ehhez csomók, keresztlécek segítsége szükséges!

A darab azonban ezen túlmenően több lényeges vonatkozásban figyelemre méltó vizsgálódásunk szempontjából. A lazán összefűzött etűdökből felépített előadásban egy-egy színész több figurát is ját-szik, akik azonban alapmagatartásukban hasonlóak egymáshoz. Sarkítottan fogalmazva, a két tábor valamelyikébe tartoznak, s ez alapvetően meghatározza lényüket, megnyilvánulási lehetőségeiket. Az ilyen szerkezet esetében a két tábor szereplőinek megkülönböztetésére a jelmez stílusának nyilvánvaló eltérésén kívül pompás eszköz lehetne a mozgással történő jellemzés. Erre történik kísérlet az előadásban, a „nép" mozgása reális, az elnyomók enyhén stilizált mozgásúak. Kár, hogy nem következetes az elképzelés végrehajtása. Annál is inkább, mert ez a fajta *közösségi* színház nem tűri az egyénre „átszabott" szerepek gyakorlatát. Bármilyen bravúrosak Iglódi István, Horváth József vagy Törőcsik Mari magánszámai, egyéni pro-

dukciók maradnak, mert a többiek s főleg a „nép" képtelenek az ő szintjüket elérni.

A mozgás nemcsak a mozdulatok összessége, a fogalomba a térképzés is beletartozik.

A luzitán szörny előadásának térkompozíciója is felvet néhány problémát. Major Tamás aktivizáló színházat akar teremteni, s ennek érdekében a nézőteret is bevonja a játékba. De nem elég konzekvensen. Két momentum ennek igazolására. A „nép" az egyes részek kezdő és befejező másodperceiben végigrohan a nézőtéren, egy ízben pedig Törőcsik Mari áttörtet egy szűk széksoron. Kérdés, hogy ettől, ha csak ennyi játszódik a nézőtéren, aktívabb lett-e a közönség? S ezzel függ össze a Csurka László-Törőcsik Mari páros jelenetének hatása. Amikor Csurka, a vád képviselője a színpadról a közönségnek címezi beszédét, akkor a néző úgy érzi, ő is az elnyomottakhoz tartozik. Majd lemegy a nézőtérre, s a nézők köréből hallgatja a vádlott, Törőcsik viszont-vádbeszédét, s most a néző egyszeriben a hivatalos vád oldalára kerül. A rendező szándéka szerint a közönség vádlott vagy vádló? Csurka László helyváltoztatása nyitottá teszi a kérdést. S mivel ez a játék, melynek alapján kinek-kinek a maga módján el kel-lene döntenie, hogy hová tartozik, csak egyszer zajlik le, értelme nem tudatosodhat. Az ehhez hasonló váltásokat többször meg kellene ismételni. Akkor a nézőknek valóban választaniuk kellene, hova tartoznak, s ezáltal aktivizálódhatnának.

*

Egészen különleges szerepet szán a mozgásnak a *z5.* Színház. Erre részben a kötöttségei is kényszerítik (parányi színpad). A néhány személyes kórus mozgatásáról van szó. Ezzel a kórussal, két előadásuk tanúsága szerint *(Gyász, Tou-O igaztalan halála)* kettős feladatot oldatnak meg. Egyrészt mindennemű díszletezés lehetetlensége miatt mintegy élő díszletet, környezetfestést szolgáltatnak. Ebben a minőségükben reális-naturális mozdulatrendszerrel ábrázolnak (a Gyászban a falu öregasszonyai; a szárítókötél kihúzása; az átrendezések szükséges cselekedetei; *a* Tou-O-ban az alkirály kísérete, a kíváncsiskodók stb.). Ugyanakkor az antik kórusok szerepét is átveszik, s ehhez a főhősök belső világának kivetítését reprezentáló elvont mozgáskompozíciók (esetenként a jelenetek elválasztását jelzők is) bizonyos fokú stilizáltságot követelnek. Minden érdekessége mellett egyetlen ponton vitatható az elképzelés: a megvalósítás szintjén. A színészek figurateremtő mozgásművészete és az absztrahált kórusmozgatás az idézett két előadásban se-hogy sem jutott szintézisre. Ezen koncepció további sikeres megvalósítása érdekében a kétféle mozgást közelíteni kellene egymáshoz, többek között a közösségi színház elveinek megfelelően úgy is, hogy a színészek is vegyenek részt a kórus munkájában.

*

A mozgás fontossága mellett kardoskodni nem stílus, divat vagy színpadi kísérlet kérdése. A színházi, színészi munka alapja. Mindenkor az volt, és az is marad. Ahogy a színész képezi a hangját, skálázik, hogy széles érzelmi és gondolati tartományban kifejezőképes legyen, ugyanúgy kötelessége törődni a testi kondíciójával, felkészültségével.

Mint ahogy egynéhány jelentős alakításban elválaszthatatlanul összefonódik, a figurateremtés valóban egyenrangú eszközeivé válik, többek között a magas fokú, precízen kidolgozott mozgás-mozdulatművészet és a tökéletes beszédtechnika. Sulyok Mária és Bodnár Erika Macskajáték-beli zseniális figuráira, vagy az elsősorban mozgásban gondolkodó Pathó István szerepeire *(Dundo Maroje, Athéni Timon, Sötét galamb)* és Sztankay István alakításaira, például *az Iván, a rettentő* tolvajára gondoljunk.

A színpadi mozgás jelentősége, formája átalakulóban van. A mozgáshoz az aprólékos kidolgozottság éppenúgy szükséges, mint az akrobatikus ügyesség. Ez ma már alapvető követelménye a korszerű, mai színháznak.

Színház Algériában

Algírban hetente három alkalommal játszanak színházat. A milliós városnak négy színháza van - THÉÂTRE NATIONAL ALGERIEN, ELMOUGGAR, SALLE IBN KHALDOUN és LE PETIT THEATRE (gyerekek számára) -, jelenleg azonban csak a Nemzeti Színház működik. Elég nagy, kényelmes és modern színházi épület ez, s forgalmas városrészben, a Port Said téren áll. A színház vezetőjével készített villáminterjút a Theater heute.

– Természetesen nem létezik „arab színházi tradíció" - mondja Mustapha Kateb. Minden, ami színházzal kapcsolatos, a franciáktól ered. Ez persze nem azt jelenti, hogy nem nőtt fel egy arab színészgárda.

– *De itt, Algírban valóban csak egyetlen szinházban s hetente mindössze három alkalommal van lehetőségük játszani?*

– Üres nézőtérnek nem érdemes. A nép ha-mar beleszokott a mozinézésbe, de a színházat még nem szerette meg. Van egyébként Algériában más városban is színházépület, Oranban és Constantinban például.

– *Saját produkciójukkal?*

– Igen - és nem. A világ minden részéről vendégül látunk együtteseket, s nemcsak együtteseket, hanem rendezőket is. Berlinből például Manfred Wekwerth-t, aki igazán nagyon jó eredménnyel dolgozott nálunk. Elsősorban te-hát nem nemzeti, hanem *eleven* színházi életre van szükségünk. Volt egy forradalmunk - és tovább szeretnénk építeni. Ez a kiindulási pontunk. A hagyománynélküliségnek is vannak előnyei.

– Egyébként - folytatja Kateb - leginkább talán a drámaírás terén kezd kialakulni vala-miféle arab, azaz helyesebb, ha azt mondjuk, hogy *afrikai „tradíció", s* végül is, *a nemzeti* jellegű színház csak a saját, itt születő dráma-irodalom talaján bontakozhat ki. A „nemzetiesség" számunkra különben sem oly körülhatárolható fogalom, mint Európa számára. Az észak-afrikai országokban arabul beszélnek, de kétnyelvűek vagyunk. Már az alapfokú iskolákban is tanulnak franciát. A „nemzeti" te-hát nagyon is tág fogalom.

– *Az a tapasztalatunk, hogy az algériai népnek nincs, vagy nemigen van nemzeti öntudata, az ugyanazon nemzethez való tartozás tudata valahogy nem magától értetődő, születésénél fogva eleve adott.*

– Az ország története inváziók sorozata volt. Előbb a kartágóiak s a rómaiak, majd a germán vandálok és a keletrómaiak igázták le az országot; a hetedik század végén létrejött az arab uralom. Nyolcszáz év múlva elfoglalták a törökök, a múlt század elején pedig a franciák. 1962-ig maradtak. A hódítók közül csak a ró-maiak s a franciák hoztak magukkal színházi kultúrát. Ha egy nép ilyen kétezer év után nyer önrendelkezési jogot - nem lehet rajta azonmód számonkérni nemzeti öntudatát. De a színház majd hozzásegíti.

Az algíri Nemzeti Színház nemcsak színielőadások, hanem koncertek, táncjátékok, varieték színhelye is. Az utóbbi években 2; országból érkeztek táncegyüttesek: Marokkóból, Tunéziából, az Egyesült Államokból (Open Theatre), Franciaországból, Belgiumból, Csehszlovákiából, Svájcból és Olaszországból pedig színháztársulatok. Saját, hazai bemutatóik szerzői között Brecht *(Krétakör),* Büchner *(Woyzek), és* Peter Weiss *(Luzitán szörny)* szerepelnek. S persze afrikai drámaírók is: Roiched, Ali Salem. Kateb Yachine.

Fiatalok

A figyelmes olvasó talán már észrevette, hogy a SZÍNHÁZ rendszeresen foglalkozik fiatal színházművészeinkkel. Nem tagadható azonban - s ez alól lapunk sem kivétel -, hogy a kritika a „befutott" művészekhez viszonyítva még mindig kevés teret szentel a pályakezdőknek és általában a fiataloknak, főként, ami munkájuk részletes elemzését illeti. Ezekre a gondokra többen - köztük. Ádám Ottó, a Színművészeti Főiskola tanára - felhívták a figyelmünket. Ezért úgy gondoljuk, hogy a jövőben FIATALOK összefoglaló cím alatt az eddiginél is rendszeresebben biztosítunk la-punkban helyet fiatal színművészeink - vidékiek és fővárosiak - eredményeinek és gondjainak. Műfaji sokoldalúsággal (interjú, portré stb.) és a fővárosiaknál kevésbé reflektorfényben álló vidéki művészek előtérbe állításával igyekszünk célunkat elérni. Indulásként Markaly Gáborral, a miskolci Nemzeti Színház tagjával folytattunk beszélgetést, és Tahi Tóth Lászlóról a Vígszínház tagjáról készítettünk portrét.

BÁTKI MIHÁLY

Tahi Tóth László *szerepei*

1.

Két bemutató a Vígszínházban, az elmúlt évad második felében: O'Neilltől *az Eljő a jeges,* és Williamstől *a Nyár és füst.* Két főszerep Tahi Tóth számára: igaz, az elsőben majd mindegyik szerep az, de *a Nyár és füstben* már igazi fő-szereplő; rajta - és Béres Ilonán - áll vagy bukik az előadás.

1966 óta tagja a Vígszínháznak. De egy filmben - *a Szerelmes biciklistákban* - aratta első nagy sikerét. Kamaszos szertelenség, némi meg nem értett zsenialitás, egy csipetnyi világfájdalom; remek átütő erejű alakítás.

Aztán Colin a Trükkben, Ann Jellicoe drámájában. Mind ez ideig talán a leginkább neki való szerep. Félénk, befelé forduló, suta, de ezt rettentő mód szégyelli, görcsösen igyekszik, hogy mindezek ellenkezőjének mutassa magát. Tolen (a Pesti Színház előadásában Kovács István) utasításai szerint föl és alá masírozik a színpadon, könnyed és fesztelen akar lenni, hanyagul lóbálja a kar-ját, csak éppen nem felváltva, hanem párhuzamosan .. .

1969-70-ben kettős szerep a több mint húsz év után felújított Déry-darabban, *a* Tükörben. Kettős szerep: voltaképp egy szerep két oldala. Egy fiatalember két útja. Egy élet két lehetősége. Talán ezért is sikerült olyan jól: ugyanazok az eszközök hatásosan szolgálták a két véglet felé törő alakítást.

2.

Az eszközöknél álljunk meg egy percre. Kevés olyan színészünk van, akinek jellemző eszközei nem lennének félkézen megszámlálhatók. Angliában és Amerikában, ahol alkalmam volt egy-egy színészt több szerepben is látni, filmen és színházban egyaránt, a helyzet ennél sokkal jobbnak tetszik. Az is lehet persze, hogy ezeknek a színészeknek sincs több eszközük, mint magyar kollégáiknak, mindössze arról van szó, hogy ez jóval kevésbé, illetve egyáltalán nem szembetűnő akkor, ha 500 estén át egyhuzamban játszanak egy darabot, majd félévi szünet után ismét 500 estén keresztül egy másikat, nem pedig hat estén keresztül hat különbözőt.

Nem tudom, miben különbözik az ottani színészképzés a mienktől - hogy jobb-e vagy rosszabb, most voltaképpen nem is döntő - a lényeg az, hogy ha nálunk a repertoárszíház jött divatba (és most ne vitassuk ennek hasznát és kárát) akkor ennek a színészoktatásban is jelentkeznie kellene. Akkor olyan színészeket kellene képezni, akik *képesek* estéről estére megújulni, új színeket és új eszközöket találni, akik valóban képesek hat estén hat különböző szerepet eljátszani. Minden színész - tisztelet a ki-vételnek - *mesterségből* annyit tud, amennyit a főiskolán megtanult. Eszközöket nem tanul a színházban -- csak manírokat. És persze megtanulja azt is, hogy kevés eszközzel hogyan gazdálkodjon - ami elkerülhetetlen, de nem kielégítő megoldás.

Tahi Tóth sem lep meg szerepről szerepre vagy évről évre új eszközökkel; hűen kitart a régiek mellett - igaz, azok sem hálátlanok hozzá, ők is hűen szolgálják. Hanyagul zsebre vágja a kezét, kissé hátradől, felhúzza a vállát, nyakát előrenyújtja, fejét kissé oldalra billenti, himbálódzva jár, kezével kis, suta félmozdulatokat tesz: íme, egy csokorra való. S ő is, mint az előbb említett néhány színészünkön kívül mindenki, ugyan-azokat az eszközöket variálja, kevergeti, az egyikből kicsit többet vesz, a másikból kevesebbet, s megteremt egy-egy figurát. Legutóbb *az Eljő a jeges*-ben és *a Nyár és füstben.* De nézzük sorjában.

3.

John Buchanan először mint tízéves kisfiú jelenik meg Tennessee Williamsnél a *Nyár és* füstben a Mississippi állambeli Glorious Hill szökőkútja előtt: a Vígszínház előadásából ez a rész kimaradt. A tízéves kisfiú, aki ördög akar lenni és közben Almával csókolózni, nem jelenik meg a színpadon. Csak huszonöt évesen, hanyagul zsebre dugott kézzel, arcán az előző éjszakai dorbézolás nyomaival. Fáradt, kiélt, koravén ez a huszonöt éves fiú: nem orvosnak, de utca-söprőnek sem való. A dráma végén még-is a járvány elleni harc hőseként, egy tiszta szerelem ragyogásában látjuk viszont: útja nyílegyenesen vezet a Moon Lake-i kaszinó kockaasztalától a járvány sújtotta falvak betegágyai közé. Elég egy revolvergolyó, a részeg Gonsales papa egy elhamarkodott mozdulata, hogy az idősebb Buchanan doktor holtan essék össze; mindez egy pillanat műve. S egy pillanat alatt változik meg az ifjú doktor is apja halála után, csodálkozásra is alig hagyva időt. Ilyen egyszerű az élet, ilyen egyszerűen történik minden? Talán mégsem.

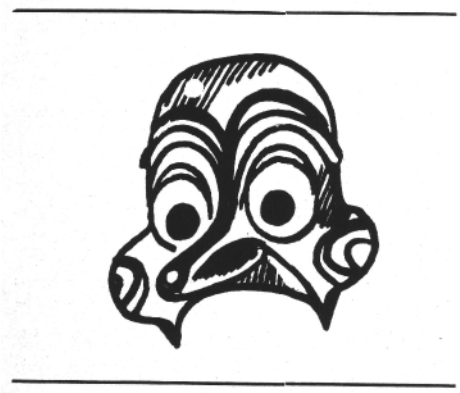
De hát hol a hiba, a darabban, vagy az előadásban? Egyszerűbb és kényelmesebb volna Williamst hibáztatni mindenért, ugyanakkor igazságtalanabb is. Nem állítjuk persze, hogy egyedül a tíz-éves John kiiktatása okozza a zavart, bár ennek is része van ebben. És a drámai szöveg sem hiánytalan, Williams nem mindig motivál kellőképpen (más darabjaiban sem). De hát arra való a színház, hogy eltüntesse a fehér foltokat, eljátssza, amit az író nem (vagy csak egy mondatban) írt meg. Hogy miért iszik John, miért menekül a szerencsejátékokhoz, a nagymellű Gonsales lányhoz, a vastagbukszájú Gonsales papához, miért igyekszik egyre mélyebbre zülleni. Mert ha csak azt látjuk, hogy nagyon igyekszik, és nem értjük az okát, akkor azt sem érthetjük meg, hogyan volt képes meg-változni. Annyira, hogy eladja tizenkét

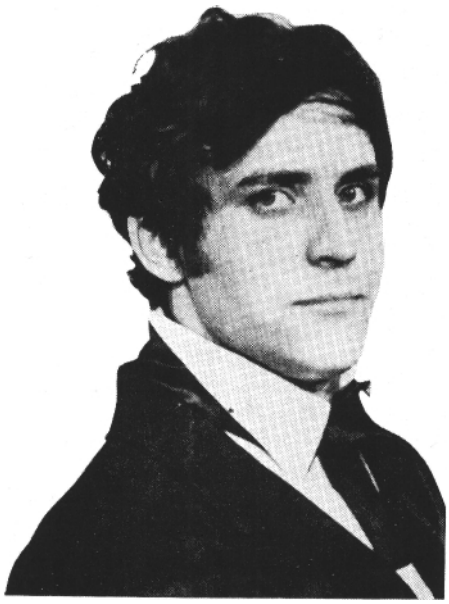
rend fehér ruháját, amelyek helyett majd a lelke világít patyolatfehéren, mint egy bárányfelhő.

4.

Don Parritt nem várja a jegest O'Neill drámájában; egyedül ő nem várja. Idegenként ül a Nincs Tovább Kocsma törzsvendégei között, szeme nyugtalanul jár ide-oda, nem nagyon figyel a beszélgetésre. A saját bajával van elfoglalva. Larryvel, az egykori anarchistával próbál beszédbe elegyedni, a mozgalomról szaval, de hamis a hangja, üres a lelkesedése. Amikor Larry á színpad belseje felé indul, követi; amikor Larry meg-fordul, szinte menekül előle. Egy kar-nyújtásnál sem közelebb, sem távolabb nem akar lenni tőle; ha ütés vár rá, el tudjon ugrani, ha simogatás, el tudja érni. Ott ül a színpad sarkában, hanyagra igazított, de valójában nagyon is görcsös tartásban, és hátat fordít az egész világnak. Csak zakójának ráncai árulkodnak arról, hogy *valóban* ott van: időnként felsóhajt, előregörnyed, majd ismét kihúzza magát; a jól szabott, gigerlis zakó megfeszül, majd új ráncokat vet. A nálánál harminc évvel idősebb Larry úgy kapja föl és úgy rázza meg, mint egy macskakölyköt: úgy tetszik, mintha a morális súlyát vesztett fiú a valóságos, fizikai súlyát is elvesz-tette volna. Keze és lába bénán, csak a nehézkedés törvényének engedelmeskedve lóg, és amikor ledobják, úgy esik össze, mint egy rongycsomó.

Megdöbbenünk mégis, amikor tompa puffanást hallunk; Don Parritt öngyilkos lett, kiugrott az ablakon. Hát persze: mi egyebet tehetett volna. De egy rongycsomó hogy képes ekkora zajt csapni, megfoghatatlan.





MARKALY GÁBOR MINT JULIEN SOREL
A VÖRÖS ÉS FEKETÉBEN
(MISKOLCI NEMZETI SZÍNHÁZ) (Bárány Csilla felv.)

JÓSFAY GYÖRGY

Beszélgetés Markaly Gáborral

Markaly Gábor pályakezdése kivételesnek mondható, hiszen a miskolci három *év* alatt annyi jelentős szerepet játszhatott el, amennyihez a fővárosban, vagy akár más vidéki városban tíz év alatt sem juthatott volna.

A főiskolán, harmadéves korában, Mrożek Rendőrségének fogolyszerepé-ben még küszködött a szerep sokoldalú megjelenítésével. Külön-külön formálta meg - jelenetenként változva - a figura groteszk, humoros, tragikus, intellektuális, banális vonásait. Ibsen *Vadka*csájában a tragikus líraiság ütközött a maszkkal, az őszített hajjal; a szerep idegen külsőségeivel, hangja zavaró mellékzöngéivel a dinamikusabb szövegek elmondásakor.

Ugyanez jellemezte egyik első miskolci szerepét is, Méhes György *Harmincháron névtelen* levelének igazgatóját. Őszinte és hamis pillanatok, oldott és görcsös mozdulatok váltották egymást. Miller: *Az ügynök halála* Biffjében kapta első testre és korra szabott szerepét, és bár játéka továbbra is egyenetlen maradt, mégis hitelesíteni tudta a szerepet. Láthatóan küszködött színészi eszköztára hiányosságaival, beszédének és hangjának kellemetlen mellékzöngéivel.

A bizonytalanságok okozta görcsös színpadi jelenlétre lazítóan hatott első énekes-táncos szerepe, *A kaktusz virága* doktora, ám ez a lazítás időnként átcsapott fegyelmezetlenségbe, s ami nála tulajdonképpen a rutinos partnerek és a közönség „elvárásának" hatására jött létre.

Egy évet előre ugorva, színpadi eszközök birtokában, több nagy szerep eljátszása után és nagyobb önfegyelemmel, egészen más képet mutatott a *Csárdáskirálynő* Bónijaként. A szerep kívánta „jó kiállást" és arisztokratikus származást ízlésesen és jól ötvözte a szerep kívánta hatásos táncoskomikusi lehetőségekkel. A közönségsiker jótékonyan hatott színpadi biztonságérzetére is.

Az Amerikai Elektra Orinjának és a *Vörös és fekete* Julien Soreljének eljátszásával elvégezhette a színésziskola gyakorlati óráit. Sok színész túljut már ezen a főiskolán, a hozzá hasonló szertelenebb, robbanékonyabb alkatoknak azonban ott kicsi a tét, hiszen a közönség elnéző, a partnerek pedig egyivásúak. A színházban rutinos partnerek és sokat váró közönség előtt folyik a vizsga. Mind Orinjának, mind Julien Soreljének voltak remek pillanatai, de voltak megoldatlan jelenetei is. A minden pillanatban bizonyítani akarás, a szerep ökonómiátlan felépítése lehetetlenné tette az egységes ívben realizálódó szerep-formálást. Az egyenetlenséget fokozta az is, hogy a belső indítékok és a kívülről jövő zavaró körülmények még egyensúlyban álltak egymással. Az utóbbiak folytonosan zavarták az elgondolt szerep megvalósulását.

Ezért is mondhatjuk örömteli változásnak, hogy *az Amerikai tragédia* Clydejában átgondoltabb, következetesebb, tudatosabb és célratörőbb játékot láthattunk tőle. A szerep fejlődését az előadás során már nyomon követhettük, de még sok jelenetben felfedezhető volt a diszharmónia a színpadi, szuggesztív kifejezőképesség és az életben, a műészi ambíciókban mutatkozó robbanékonyság, tudatosság és jótékony maximalizmus között.

Első két évadjára általában jellemző volt, hogy amit magában érzett, biztosan tudott és szeretett volna megvalósítani, nem jutott teljességében kifejezésre a színpadon.

A Bánk. bán Ottója volt csak kivétel,

ami a felsoroltakhoz képest kisebb szerep volt, és lehet, hogy éppen ezért zökkenőmentesnek, egyéninek, jól kidolgozottnak tűnt.

Markaly Gábor hároméves színészi pályáján Miskin szerepe jelenti a fordulópontot. Ebben az alakításban érte utol színpadi kifejezésmódja, színészi készsége a gondolataiban és érzelmeiben ki-alakított figurát. A visszafogott, szemlélődő, ökonomikus szerepfelfogás éled-ni engedte a kidolgozott színészi gesz-tusokat, amelyeket eddig gyakran elnyomott az eszközökben még szegény akar-hatnék.

A félkegyelműben jelenetről jelenetre Dosztojevszkij szellemében oldotta meg a szituációkat, amelyek láncolatából most már töretlen ívként rajzolódott ki Miskin lelki, emberi fölénye környezetével szemben. A naivitás, a gyermeki rácsodálkozás, a visszavonultság és az elnéző megbocsátás hátrahúzódó kontrasztjaival ragyogtatta elő Miskin lelkesültségét, érzelmi gazdagságát, állandó szeretetvágyát. Beszédét mindvégig piánóban tartva középhangon érhetett el dinamikus fokozást, elkerülve ezáltal még mindig pallérozás alatt álló hangjának a fortékban megmutatkozó torzulásait.

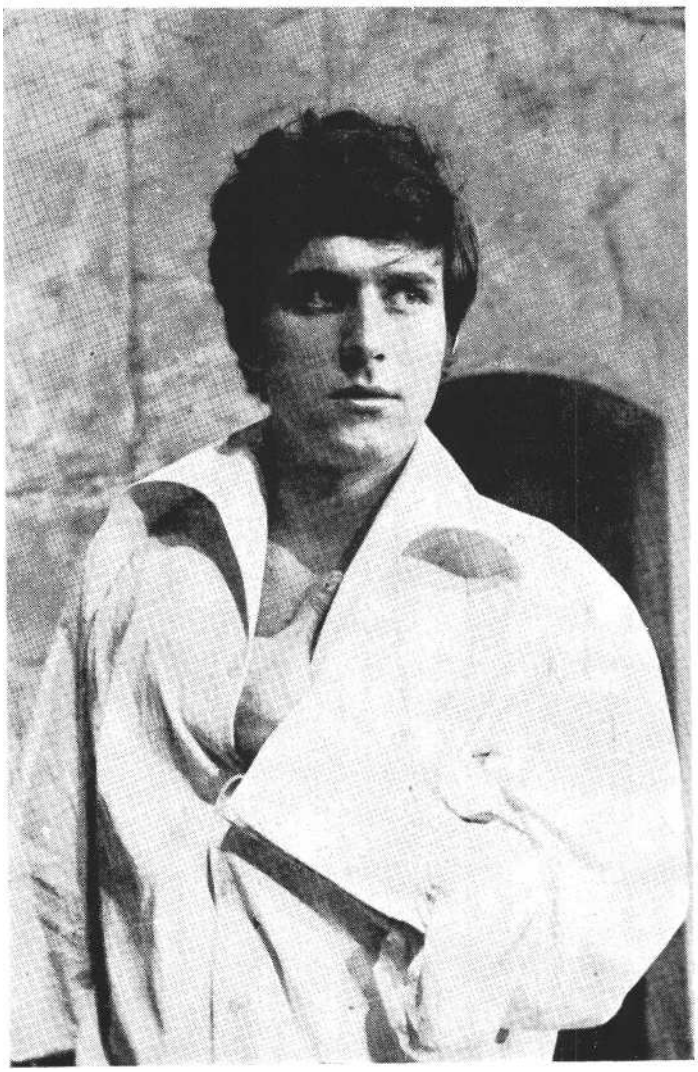
Ez a fejlődés három esztendő alatt nem kevés. Külső megfigyelőként mér-leget készítve a fejlődést elsősorban a sok és nagy súlyú szerep eljátszásának lehetősége biztosította. Ez ellensúlyozta azt, hogy olykor nem tűnt elég erőteljesnek, következetesnek és állandónak az őt irányító rendezői színészvezetés.

Markaly Gábor Miskin-alakítása ültetett jegyzetfüzettel a fiatal színész mellé, aki a füzetre pillantva kissé zavartan szabadkozott:

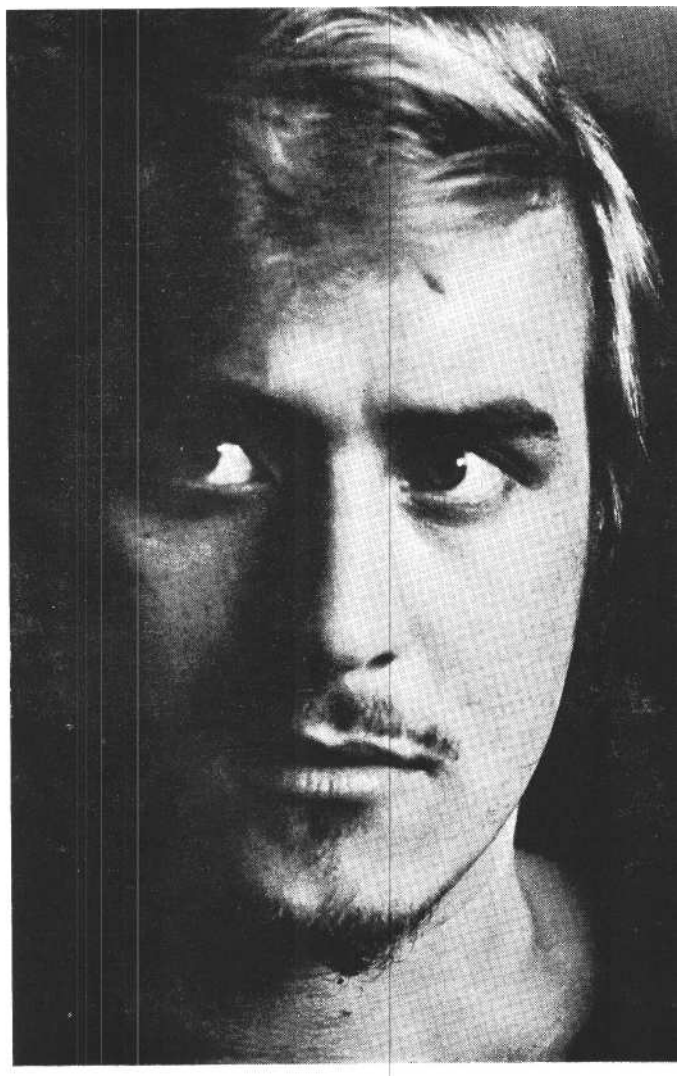
- Félek minden nyilatkozattól. A nyilatkozat mindig egy adott állapotból fakad, és ez az állapot mulandó. A nyilatkozat megmarad. Olvastam Marcello Mastroianni önboncoló írásának egy részletét. Lerombol benne minden vele kapcsolatban kialakult pozitív legendát, és szinte mazochista módon vádolja ön-magát. Ez is egyfajta állapot szülte ha-zugság. Félek a hazugságtól. A durván támadó hazugság azonnal ölhet, a „jótékony" később.

A beszélgetés - a „nyilatkozat" - valóban az öltözőben, a főpróba utáni zaklatott állapotban született, és a sajtótermék fehér lapjain lát napvilágot. Körül-belül ilyen viszonyban lehet a színész te-

MARKALY GÁBOR MINT JULIEN SOREL A VÖRÖS ÉS FEKETÉBEN (MISKOLCI NEMZETI SZÍNHÁZ) (Bárány Csilla felv.)



MARKALY GÁBOR MISKIN HERCEG SZEREPÉBEN (MISKOLCI NEMZETI SZÍNHÁZ) (Bárány Csilla felv.)



remtette előadás és az újságban megjelenő kritika is. A kritika" szóra még jobban elkedvetlenedik Markaly hangja, mint mikor a „nyilatkozat" vetődött fel.

– Úgy érzem, hogy Miskolcot az országos kritika elhanyagolja.

– *Más színészek, más városokban ugyanezt érzik.*

– Lehet. A lényeg az, hogy kritika nélkül lehetetlen létezni. A közönségsikert néha összetévesztjük az igazi sikerrel, a vélt bukást az igazi bukással. Hol-ott vidéken mindez sok áttételen keresztül mérendő, és egy fiatal színész életében egy alapvető tévedés végzetes lehet. Persze legfontosabb a játék. Ez mindig többet jelent, mint a siker vagy a bukás. József Attila írja a Szép Szó egyik szerkesztői üzenetében: „Félek a játszani nem tudó emberektől, és mindig azon leszek, hogy az emberek játékos kedve el ne lankadjon." Legkedvesebb költőm mondta ezt, vele együtt ugyanezt vallom magam is, kiegészítve azzal, hogy játékon mély és tág értelmű létezést és „ki-élést" értek.

– *Ez a nem túl szerencsés, de mással aligha helyettesíthető „kiélés" szó a színpadi játék vonatkozásában nyilván arra vonatkozik, hogyan lehet Miskin herceg színpadi három órájába az élet gyönyörű vagy szörnyű játékait belesűríteni.*

– Három év után eljutottam Miskinhez. Csodálatos szerep. Önfegyelmet követel, önfegyelemre szoktat. Amióta játszom, az emberekhez, a tárgyakhoz való viszonyom megváltozott. A lassúbb, figyelő életritmus eddig még nem sejtett élvezetét adja.

Miskin Markalynak most egyet jelent a színészettel. Most ez a szerep jelenti a szakma és a hivatás teljességét. - *Mi a legnehezebb a színészetben?*

– A hangommal való állandó, kemény küzdelem ... De a legnehezebb talán a jó és eredményes próba létrehozása. A világirodalomnak ugyanis nagyon kevés az alaptörténete. A nézők elsősorban a „hogyan"-ért jönnek a színházba. Ez a „hogyan" születik meg a próbán. Nagyon nehéz oldottan és gátlástalanul próbálni, mert félelem és kényelem miatt a színészek gyakran már az első próbákra magukkal hozzák a sablonokból felépített figurát. Mindig bizonyítani akarnak, ahelyett, hogy kísérleteznének, esetleg még az elvetendő variációkat is végigpróbálva. Félek a jelrendszeres színjátszástól. Nagyon nehéz viszont a félelem és a tehetetlenség vállalása.

- *Színészi fejlődése szempontjából te-hát hasznos a mozgalmas vidéki élet, a sokféle szerep?*

– Rendkívüli helyzetben vagyok, hiszen mindent eljátszhattam, amiről csak álmodtam. A színház a lehetőségek szerint mindig igyekezett munkámhoz jó feltételeket biztosítani. Különféle szerepeim közül legfeltűnőbb volt számomra a zenés vígjáték és az operett lazító hatása. Ezekben a laza állapotokban mérhetem meg máskori görcsösségemet. Feltérképezhetem önmagamat. Minden helyzet hasznossá válhat, ezt tudom. Az, hogy jelenlegi életem hasznos-e vagy haszontalan, ehhez majd később fogok ideológiát gyártani.

– *A szokványos kérdés: milyen tervei vannak? Mit szeretne eljátszani?*

– Szerencsés esetben tervei másoknak vannak velem ... Kleist még le nem fordított darabját, a Prinz von Hamburgot?

– *Többször szerepelt már a rádióban, mondott verset a televízióban, sőt három előadását közvetítette a tévé is.*

– A televíziós közvetítés országos méretben hitelesít. Ennek nagyon örülök. De ami az egyéni szereplést illeti, ott még akkor is hátrányos helyzetben vagyunk mi vidékiek, ha meghívnak bennünket, mert ritkábban állhatunk kamera vagy mikrofon elé, és rendszerint akkor is fárasztó utazás után. Pedig a televíziós játék fejleszti játéktechnikánkat, a rádió beszédünket.

– *Milyen a kapcsolata a rendezőkkel?*

– Erről nagyon hosszan beszélhetnénk vagy inkább vitatkozhatnánk. Egyet azonban egyértelműen elmondhatok. Mint ahogy a rendezők is örülnek, ami-kor újabb és újabb, más és más színész-egyéniségekkel találkozhatnak, mi színészek is szeretünk új, más rendezővel dolgozni. Mindegyiktől mást, de valami újat biztosan tanulhat az ember. Szeretnék időnként korombeli, velem egyritmusú és nálam sokkal többet tudó rendezők-kel dolgozni.

világszínház

SZÁNTÓ JUDIT

Nyomozás tizenkét dühös fiatalember ügyében

Az a drámaírói mozgalom, amely Angliában, 1956. május 8-án, John Osborne *Nézz* vissza *haraggaljának* bemutatójával viharosan robbant be a köztudatba, századunk egyik legjelentősebb s mindenesetre leglátványosabb színházi fejleménye volt. Szinte egyik napról a másikra kilendítette a holtpontról az angol színházat, és egyik hétről a másikra került világszerte a szakmai közvélemény érdeklődésének centrumába. „Dühös fiatalemberek" - így emlegették az Osborne nyomában színpadra törő mintegy tucatnyi, huszonöt év körüli ifjú szerzőt. A találó jelző az utókor számára is eligazító értékű. *A düh* nem intellektuális vagy épp világszemléleti kategória; igen különféle motívációk, érzelmi-értelmi töltések férnek el mögötte még akkor is, ha a düh tárgya nagyjából azonos. A gárda dühe az Establishmentre, a második világháború óta ki-alakult angol közállapotokra, a jóléti állam értékrendjére, társadalmi és emberi konzekvenciáira irányult; de az indulatot eltérő, nem egy esetben szögesen ellentétes koncepciók, várakozások fűtötték, s nem utolsósorban igen különböző művészi alkatok műhelyében kapott formát. Így hát már az első sommázások is

joggal hangoztatták a mozgalom egységének törékeny viszonylagosságát; ugyanakkor azonban a „dühös" jelző épp elég általános és hajlékony volt ahhoz, hogy ez a tucatnyi fiatalember legalább időlegesen aláférjen. Így érezték ők maguk is; különbözőségük tudatában is együvé tartozónak vallották magukat, számon tartották egymást, szívesen vettek részt közös színházi, sőt, társadalmi és politikai akciókban is.

Tizenöt év emberek, művészek életében elég hosszú idő ahhoz, *hogy* 1971-ben érdemes legyen ismét elővenni név-sorukat: mi lett belőlük? Hol tart John *Osborne*, John *Arden*, Arnold *Wesker*, Robert *Bolt*, Bernard *Kops*, Brendan *Behan*, Shelagh *Delaney*, Harold *Pinter*, Ann *Jellicoe*, Norman Frederick *Simpson*, John *Mortimer*, Peter *Shaffer?*

Igaza lett a jósoknak abban is, hogy a leghamarabb a Theatre Workshop gárdája morzsolódott le. Már a visszhangos sikerek idején is firtatták: vajon nem Joan Littlewood parancsoló erejű rendezői egyénisége tartja-e össze ezt a csapatot? Mikor felrúgott maga körül mindent, mert nem tudott s nem akart kompromisszumokat kötni a fennálló színházi rendszerrel, szerzői is csődöt mondtak. A tragikus sorsú Brendan *Behan*, igaz, 1964-ben, 41 éves korában meg is halt; de 1958, *a Tűsz* bemutatója óta nem is írt újabb drámát. A világsajtó időnként híreket röpített fel készülő új műveiről, aztán e hírek rendre elültek, hogy helyükre újabb meg újabb „színesek" csússzanak be a rendhagyó testalkatban rendhagyó temperamentummal megáldott-megvert szerző legfrissebb botrányairól; megesett, *hogy* tettlegességért kapott börtönbüntetését azért kel-lett felfüggeszteni, mert épp valamelyik - egyébként eredménytelen - elvonókúrájára vonult be. Poszthumusz elégtétel-ként kiugró sikert aratott az Off-Broadwayn *The Borstal Boy* című önéletrajzának színpadi változata, s két drámájával, úgy tetszik, kivívott magának egy rangos bekezdést a drámatörténetben.

Minden bizonnyal él viszont, de immár egy évtizede az ismeretlenségbe süllyedve, Littlewood másik szenzációs fölfedezése, Shelagh *Delaney*, a feltűnésekor még tizenéves salfordi munkáslány. Az *Egy csepp mézet* 1960-ban követő *Szerelmes oroszlán (The Lion in Love)* méltán lankatag fogadtatása után elhallgatott; azóta még személyes sorsa, magánélete sem ér meg egy hírecskét a sajtónak.

A dühös fiatalemberek mozgalmának már a kezdet kezdetén is volt egy „jobbszárnya", a szónak nem politikai, ha-nem művészi értelmében. Olyan szerzők tartoztak ide, akik a maguk dühét vagy inkább elégedetlenségét a *hagyományos angol társalgási dráma,* a bulvár keretei között is ki tudták fejezni, e kereteken persze lazítva, a tartalmat színesítve, továbbfejlesztve. Robert *Bolt,* Peter *Shaffer* és John *Mortimer* persze 1956 körül és közvetlen azután sokkal több rokonságot vallottak és tartottak Osborne-nal és Weskerrel, mint műfaji elődeikkel, Noel Cowarddal és Terence Rattigannel; a dühösök közé sorolták őket s oda sorolták ők is magukat. Mára a frontok tisztázottabbak lettek. Bolt mint a *Cherry* virágzásának *(The Flowering Cherry)* írója még lehetett dühös fiatal-ember, mint a *Vivat! Vivat Reginá!-é* már aligha; s ugyanez vonatkozik az *Útvesztő (Five Finger Exercise),* illetve *a Black Comedy* Peter Shafferére. E két szerzőt ma már világszerte a legjobb színvonalú s egyben legexportképesebb bulvár piacán jegyzik.

1960-ban, a *Cherry* feltűnése után, Robert *Bolt* az újságíró előtt még csüggedten mutatott szőnyeg nélkül szerénykedő padlójára: „Hát persze, hogy pénzt akarok csinálni!" A kirobbanó sikerű Erzsébet-Mária dráma szerzőjének, több nevezetes film szerzőjének, ma már aligha van szőnyegproblémája. A világ-hírét megalapozó és bizonyos értelemben még „dühösnek" minősíthető Morus-dráma és *a Vivat! Vivat Regina!* között 1964-ben egyszer megbukott a filozófiai igényű, szimbolikus-antikapitalista *Szelíd* Jack-kel *(Gentle Jack);* ebből a leckéből is tanult. *A Vivat! Vivat Regina!* látványos történelmi játék, a Bolt-ra mindig is jellemző nagyvonalú, hagyományos és örök értelemben drámai szerkesztéssel, egyszerre literátus és szellemes, modern, de antik módra fűszerezett, színpompás, de fanyar dialógussal, ám mondandója, vagy mondjuk inkább így, alapötlete nem több egy tetszetős privát antitézisnél: Erzsébet női mivoltát áldozta fel a trónnak, Mária a királyi hivatást asszonyiságának. A West Enden jelenleg két történelmi dráma hódít; a másikat, *a Hagyaték a nemzet-nek (Bequest to the Nation)* című Nelson-drámát Terence Rattigan szignálta. S elmondhatjuk: Bolt, a hajdani dühös fiatalember kevesebbet talán nem, de többet se ad a konzervatív bulvár e veteránjánál.

Peter *Shaffert* jól ismerik nálunk, a Ki *után megy a nő? Ki megy a nő után?,* de különösen *a Black Comedy* elbűvölő, szórakoztató estéket szereztek. De aki nem tudja, hogy első darabjának, *az* Útvesztőnek Clive-ját a kritika még Jimmy Porter öccsének nevezte, az ugyan erő-szakra sem asszociálná c virtuóz szakember neve mellé a dühös jelzőt. Pedig Shaffer még nem adta fel hajdani ambícióit; munkásságának egy párhuzamos vonulata igényesebb problémákat ostromol. 1964-ben *a Királyi napvadászat (The Royal Hunt of the Sun)* filozófiai-pszichológiai szinten akarta megragadni a gyarmatosítás tragédiáját, elnyomó és elnyomott más jellegű, de végeredmény-ben közös, összefüggő bukását. De a csúcsokat Shaffer nem tudta meghódítani; a sikert a romantikus melodráma, a nagy történelmi „pageant", a túlszínezett jellemábrázolás s - egyetlen igazán modern elemként - a tudatosan kijátszott misztikum biztosította; a csillogó felszín mögött kongott a mély. Hasonló a helyzet legújabb művével, az 1970-es *Shrivingsi* csatával *(The Battle of Shrivings);* a Faust-motívum igényesnek szánt modern variánsa mechanikus francianégyes-figurává fajul. A Lord Russellről mintázott békeharcos-filozófus tudóst kihívja egykori tanítványa, a cinikus nihilistává züllött író: ha egy víkend során apostoli türelemmel viseli el inzultusait s nem dobja ki házából, akkor ő is megtér a humanizmus és optimizmus vallására. A hős hősiesen állja a fogadást, s az antihős megtér, csak-hogy támadásai-leleplezései hatására a hős a víkend alatt elvesztette hitét minden eszményében, s titokban ő viszont az antihős vallására tér át. A képlet oly üres és sekély, hogy nem éri meg a szemléleti-filozófiai vitát; ez a tény csakúgy, mint a dráma értékei, a szellemes, könnyed dialógus, a színes jellemábrázolás azt jelzik, hogy Shaffer tehetségének és gondolati formátumának par excellence az a műfaj való, amely-ben méltán vívta ki legnagyobb sikereit. (Hisz módosított-kicsinyített formájában ugyanez a helycseremotívum alkotja a *Black Comedy* remek alaptrouvaille-át.)

Bolttal és Shafferrel ellentétben John *Mortimer* pályáján nem mutatkozik ilyen változás; ő már indulásakor is inkább rokonszenves költag volt, nem a düh - a szelíd bánat húrjain játszott, a kisemberi drámák és tragikomédiák együttérző krónikásaként kapcsolódott bele az elégedetlenek kórusába. Ezt az utat azóta

is következetesen járja; egyenletes színvonalon alkot, nagy meglepetések, szenzációk nélkül. Az, hogy időközben a West End egyik biztos pillérévé avanzsált, nála nem megalkuvásnak köszönhető, csupán annak, hogy a West End közönségének legjobb ízlésű rétege azóta már tudja: Mortimertől humánus és szórakoztató, cizellált és civilizált pasztell-képeket kap a magánemberi lét groteszk fájdalmairól. 197o-ben négy ilyen finom kis játékot fűzött össze *Jöjj úgy, amint vagy (Come* As *You Are)* címen, s ugyanebben az évben egy nagyon szép önéletrajzi drámával is megajándékozta híveit: *az Utazás apám körül (A Voyage Round My Father) az* élete dere-kán megvakult ügyvéd-apa gyengéd, érzelemgazdag, de soha nem érzelgős port-réja. A mű halványan utal arra, hogy ez az apa a maga furcsa, jellegzetesen angol és jellegzetesen középosztálybeli hősies korlátoltságában vagy korlátolt hősiességében éppúgy nem vesz tudomást saját fizikai katasztrófájáról, mint ahogy a számára kedves és megszokott közép-osztálybeli értékskála összeomlását sem hajlandó regisztrálni. Ez a szimbolikus csengésű motívum nincs kifejtve; csak-hogy Mortimer akkor sem hangsúlyozta volna jobban, amikor még a dühösök táborába sorolták.

Volt a dühös fiatalok mozgalmának egy másik, még markánsabban elhatárolható szárnya is: *az angol abszurd. A* mozgalom jelentőségét többek közt épp azzal illusztrálták, hogy még a honi abszurd felszökelléséhez is ez adta meg a lendületet: Camus, Ionesco, Beckett brit követői is csak a Nézz vissza *haraggal* hullámán tudtak színpadra törni. Harold *Pinter*, N. F. *Simpson*, Ann *Jellicoe* valóban elsősorban az időbeli egybeesés okából került bele az új angol drámáról szóló összefoglalókba; ám kétségtelen: az angol abszurd különbözött is annyira a „klasszikustól", hogy a feltételes módba tett közös tárgyalás ezen túlmenően is indokolt lehetett. Ionesco és Beckett kortól-időtől többé-kevésbé leválasztott, egyetemes szimbólumaival ellentétben az angol abszurd első alkotásaiban sokkal több volt a konkrét, az ötvenes évek angol valóságához kötött elem; az ifjú szerzők az abszurd jellegzetes kifejezésbeli eszközeivel nem annyira metafizikus-elvont, hanem sokkal konkrétabban motivált pesszimizmusnak adtak hangot. Bár e mozzanat műveikben korántsem volt egyértelmű, mindenesetre jelen volt és vezethetett - például Pinter *Születés-napja* esetében - valósággal osborne-i dühű rendezői koncepciókra is. Az el-múlt évek azonban ezt a szárnyat teljesen leszakították a dühösök csoportjáról. Képviselői közül kettő, Simpson és Jellicoe elszürkült, míg Harold Pinter, sokak szerint a mai Anglia legnagyobb drámaírója, önmagában álló kategóriát képvisel, melynek a klasszikus abszurd-hoz épp oly kevés a köze, mint a klasszikus dühös drámához.

Norman Frederick *Simpson a Visszhangzó csengetés (A Resounding Tinkle)* és *az Egyirányú inga (One Way Pendulum)* óta mindössze egy darabbal jelentkezett; azt vallja, egy dráma írásához legalább tíz évre van szüksége. *A The Cresta Run* - a cím egy, a darabban nem szereplő svájci tobogánversenyre utal - gyengébb változata a korábbiaknak; benne Simpson írói vénájának lényege, a sajátosan angol verbális nonszensz-humor iránti érzék újabb hálás területtel találkozik: a kémkedés, a titkosszolgálat hisztérikus, abszurdba hajló manipulációival. Szellemes ötletek, szikrázó szóbeli patronok e találkozásból is pattannak, de Simpson nem is tagad-ja: témájának s témáinak csakis ez a vetülete érdekli. Sajátos színt képvisel, nem vitás; de hatása még saját hazáján belül is erősen korlátozott.

Ha nem is a névtelenségbe, de a jelentéktelenségbe szürkült a mozgalom másik nőírója, Ann *Jellicoe* is. Mind-máig legjobb alkotása az 196z-es A *csábítás trükkje;* de a nem is annyira abszurd, mint inkább bohókás ifjonti báj azóta írt műveiből elpárolgott. *Shelley* című drámáját 1965-ben még úgy harangozták be, mint egy „XIX. századi dühös fiatalember" portréját; maga a darab azonban furcsamód színtelen-fáradt életrajzi dokumentumdarab maradt. A *Ráadás (The Giveaway)* 1969-ben ismét újat próbált: bohózat a tömegkommunikációs eszközök értékskálája által elbódított kisemberekről. A hősnő egy pályázaton tíz évre elegendő zabpehely-készletet nyer, egy nem létező kisfiú nevében, s mikor a tévé ország-világnak prezentálni akarja a boldog nyertest, a szomszéd fiatal lány öltözik be diákgyereknek. Ez utóbbi szerepet a *Trükk* Nancyja, Rita Tushingham alakította, de ez volt szinte az egyetlen közös vonás a két mű között; a szatíra közhelyes, a cselekmény, ami bohózatnál nem előny, vérszegény volt, s Jellicoe bevált adottságai, a játékos nonszensz-nyelv, a fizikai cselekvések túltengése ebben a ha gyományos-cselekményes műfajban nem találták helyüket. Jellicoe kiruccanása a közérthetőség és népszerűség tájaira nem sikerült; jóindulattal azt mondhatjuk, hogy a 41 éves írónő még nem találta meg igazi hangját.

Harold *Pinter*, aki mára, alig 40 évesen a mai drámaírás élvonalába rúgtatott, valóban egyedülálló jelenség. Az első korszakát betetőző A *házmester* óta négy jelentősebb művét mutatták be Anglia s a világ színpadai: *A kollekciót (The Collection*, 1962), *A szeretőt (The Lover*, 1963), *A hazatérést (Homecoming*, 1965) és nemrégiben *a Régi idő*ket *(Old Times*, 1971). (Bár nálunk egy tévéváltozat nyomán úgyszólván csak a másodikat ismerik, kiemelkedő eseménynek az utóbbi kettő számít.) A kritikusok és a máris féltucatnyinál több Pinter-monográfia szerzői részben ugyan-azt ismétlik - olyankor, amikor a valóban páratlan dialógustechnikát, a szerkesztést, a motiváció hiányát vagy több-értelműségét elemzik -, részben homlok-egyenest ellenkező állásponton vannak, valahányszor a pinteri oeuvre társadalmi vonatkozásairól, esetleges kritikai jellegéről kerül szó. Egyesek azt bizonygatják, hogy Pinter a mai polgári társadalom jellegzetes bomlási jelenségeit térképezi fel; mások szerint ez a szál végleg letekeredett Pinter gombolyagjáról, és immár csak az emberi természet kiismerhetetlenségéről, az emlékezés megbízhatatlanságáról, a kommunikáció lehetetlenségéről van mondanivalója. Az író maga makacsul megtagad minden magyarázatot; valahányszor kérdőre vonják, azt feleli, ő sem tud többet, mint hősei. Így például nem tudja azt sem, volt-e viszonya valóban A *kollekció* házasságtörő párjának; a párocska ugyanis négy különböző verzióban tolmácsolja a történteket, a végső igazság megismerhetetlen - más szóval, végső igazság emberi dolgokban nem is létezik. *A szere-tő*, amely A *testőr* abszurd variánsának nevezhető, arról szól, miképp menekül egy házaspár az elfásulás csömöre elől az egymással folytatott illegális viszony fikciójába. Mondhatnánk - s mondják is -, hogy e két darabban a polgári házasságnak tart görbe tükröt a szerző, csak-hogy nyilvánvaló: Pinter e legmarkánsabb emberi kötődésekben voltaképp csak modellt lát - minden emberi kapcsolatok sűrített lényegét. *A hazatérés - A házmester* óta Pinter legreprezentatívabb drámája - már sokkal több joggal vezethető vissza konkrét s ízig-vérig mai

konfliktusokra; semmiképp sem erőszakolt a felfogás, mely szerint az Amerikából hazalátogató professzor, akinek családi békéjét végleg feldúlják angliai lumpenproletár családjának sötét és alattomos manőverei, mígnem tulajdon feleségét, gyermekei anyját kell otthagynia prédául, házi és külső használatra szolgáló ringyónak - hogy ez a figura a liberális-intellektuális humanizmus tehetetlenségét, fegyverletételét jelképezi a társadalmat szaggató vad, sötét, erőszakos áramlatokkal szemben, a cselekmény pedig a régi polgári értékek végzetes felbomlását idézi meg démoni erővel. Persze, aki ennyit tud a darabról, keveset tud róla, mert mindez a sajátos pinteri világban zajlik, kiismerhetetlen s önmagukért sem felelős alakok között, a fojtogató fenyegetettség titokzatos, lidérces légkörében, olyan szöveggel, amely a híres pinteri csendek hézagait hivatott kitölteni. *A Régi idők* ismét homályosabb pinteri tájakra siklik a magyarázat elől, a *Gyűjtemény* régiói felé, csak még kiérleltebb, lecsiszoltabb formában; a házaspár és a vendégségbe érkezett barátnő emlékezetfoszlányai nem a valóságos eseményeket rekonstruálják, csak azt példázzák: annyi múlt van, ahány ember, s egyik sem esik egybe az igazsággal.

Pinter dramaturgiája esztétikai élmény; minimális történésből tud maximális feszültséget csiholni, elsősorban a történések megválogatását tévedhetetlenül vezérlő világkép, másfelől a különleges nyelv- és stílusművészet révén. A világképpel lehet is, kell is vitázni, de Pinter hatása elől elzárkózni nagyon nehéz; nem is érdemes, mert valahol a drámai élmény fölött mindig ott lebeg egy humanista intellektus öngyötrő sóhaja; ez a szerző nem ismeri Ionesco sivár cinizmusát, de még Beckett komor fenségű megadása is idegen tőle. Meglehet: az utókor, amely előtt XX. századunk történeti valósága magától értetődő, egyértelmű ismereti anyagként áll majd olyan háttérként, melyet iskolások is odavetítenek az egyes szellemi termékek mögé, Pinter darabjait úgy fogja olvasni, mint megrázó dokumentumokat e század második felének zaklatott, viaskodó emberéről, aki megszenvedett azért, hogy mások majd egyszer megértsék: mi okból és mi célra élt úgy, ahogy élt.

Vége felé csattan az ostor: elérkeztünk a mozgalom magvához, a „dühös" jelzőt legjobban kiérdemlő szerzőkhöz: *Kopshoz, Ardenhoz* s elsősorban *Osborne-hoz, Weskerhez.* Közülük Bernard *Kops* a legkisebb csillag; alighanem túl lágy, intellektuálisan kevéssé markáns alkata okozza, hogy a szó legmegbízhatóbb értelmében vett haladó világszemlélete soha nem tudott nagy formátumú művekben lecsapódni. Pinter után szólunk róla, bár nagyobb ellentét két írói világ között alig képzelhető cl: Kopsnál minden derűsen egyszerű, minden probléma a helyére rázódik, a legsúlyosabb konfliktusok is szelíd harmóniában oldódnak fel, s ezzel párhuzamosan a drámák végére az író rokonszenves dühe is együttérző bólogatássá enyhül. Első darabjaiban (A *Stepney Green-i Hamlet - The Hamlet of Stepney Green; Isten veled, világ - Good Bye World)* élők és holtak fogtak össze, hogy a csapkodó hősök megbékéljenek a valósággal, s ugyanakkor továbbra se érjék be vele úgy, amint van. Később ez a túl könnyű optimizmus megbosszulta magát; a *Be Solly Goldban (Enter Solly Gold,* 1962) a kedves, zsidó Esőcsináló-típusú főhős megkönnyítette ugyan a gazdagok zsebét, de ezzel szívük is könnyebbé vált, s ők is megkapták a maguk szeletjét a záró idillből. Hogy azonban a ma 45 éves írótól még várhatók meglepetések, arra épp legutolsó darabja, *a David, sötétedik (David, It Is Getting Dark,* 1970) utal. A kissé túl olcsó kopsi happy end ugyan itt is bearanyozza a be-fejezést: a magát mellőzött zseninek képzelő író rájön, hogy látványos, de megalapozatlan szerepe az öneladás, az osztályárulás útjára sodorja; szürke, egyszerű kisemberként talán még becsületes is lehet. Ám épp a főszereplőnek és emberi kapcsolatainak ábrázolása Kopsnál szokatlan, fanyar, komplex árnyalatokat mutat, a darabnak végre markáns, egyéni világa van; egyszóval, a nyilvánvalóan saját élményből fakadó mozzanatok ellenére remélhető, hogy Kops itt mégsem önéletrajzát írta meg.

Egyes jeles szaktekintélyek John *Ardent* a mai angol dráma egyik vezér-alakjának tartják. Új darabjainak kritikái ennek ellenére Angliában és világ-szerte rendre így kezdődnek: sajnos a nagy tehetségű szerzőnek ezúttal sem sikerült kontaktust teremtenie a közönséggel. Az ellentmondás felfejtéséhez egyetlen darabjának ismerete is elegendő.

Ardent már első, dühös korszakában is egyfajta naturalizmus jellemezte, amely nála ugyanúgy összefért a költőiséggel, a túlszínezett romantikával, mint a klasszikus naturalizmus nagyjainál. A valóság sűrűjéből választotta témáit: az átgondolatlan, zavaros békevágy kudarcosságát *(Musgrave őr-mester tánca),* a jóléti állam tehetetlenségét, lagymatag félszívűségét a kiszolgáltatottakkal, lumpenproletárokkal *(Éljetek, mint a disznók - Live Like Pigs),* az öregekkel *(A boldog rév - The Happy Haven)* szemben; de tudatosan vállalt többszempontúsága, objektivizmusa nemcsak szemléletileg, hanem mű-vészileg is zavarossá tette drámáit, s míg a homályosság - lásd Pinter! - lehet izgalmas, a zavarosság végül mindig fárasztóvá, unalmassá válik. Ardennél mindenkinek van valami igaza, minden-kinek kerül mentő körülmény, csakúgy, mint a naturális életben, ahol a gyilkos is talál magának megrendítő érveket. Talál egyébként Arden is: ő Brechtre hivatkozik, s a megtévesztett kritika hangsúlyozta is művei epikus szerkeze-tét, a beillesztett songokat, s objektivitás helyett elidegenítésről beszélt. Arden példája visszájáról bizonyít: a brechti epikus drámának mint művészi jelenségnek éltető ereje, érvényének első számú garanciája a szemléleti stabilitás, a végső állásfoglalás kemény egyértelműsége. Kurázsi mamának van mentsége, de nincs igaza; Ardennél - Elsa Triolet fogalmazott így - „annyi az igazság, ahány a szereplő". Újabb művei: megannyi becsvágyó vállalkozás, meg-annyi kudarc. A jelentősebbek közül *A menhely szamara (The Workhouse Donkey,* 1963) klasszikus politikai komédia, munkáspárt és konzervatívak marakodásáról egy angol kisvárosban, variáció az „egyik kutya, másik eb" motívumára. A fölöslegesen túlbonyolított, kusza intrika végén azonban Arden hirtelen rokonszenvet s megértést követel a korrupció miatt lebukott munkáspárti vezető, az egykori menhelyi gyermek számára. Az *Armstrong utolsó búcsúja (Armstrong's Last Goodnight,* 1965) egyforma együtt-érzést igényel a két antagonista számára: David Lindsayt, Jakab király literátus, humanista igényű követét, aki a címszereplő hőst végül hitvány csapdába csalja, éppúgy meg kell érteni, mint Johnny Armstrongot, az anarchikus kis-királyt, aki nyakas lázadozásával végül kényelmetlenné válik a skót-angol kiegyezésen munkálkodó uralkodó számára. 1968-ban Arden érdekes kísérletbe fogott: a baloldali, félamatőr Unity Theatre-ben saját, felesége és gyermekei felléptével vitte színre *Harold Muggins*

vértanú (Harold Muggins Is a Martyr) című új drámáját, *egy* meglehetős felszínesen összeácsolt, a Bread and Puppet stílusában fogant politikai allegóriát Harold Wilson Angliájáról, amelyet először az amerikai patrónus sajátít ki, majd azt is elsöpri a belső anarchia. Noha Arden politikai érdeklődése itt is megnyilvánult, állásfoglalása továbbra is homályban maradt. A politikai érdeklődés azonban egymagában a mai angol színpadon már nem érdem, mint ahogy egymagában nem lényegül drámai értékké Arden nagy lírai erejű, sokoldalú nyelvművészete sem.

S íme, eljutottunk a mozgalom egykori vezéréhez, a par excellence dühös fiatalemberhez, Jimmy Porter megalkotójához és testvéréhez: John *Osborne-hoz.* Róla manapság divat megállapítani, *hogy* miután dühén alaposan megszedte magát, megnyugodott és betagolódott az Establishmentbe; ezt többnyire épp az Establishment megbízólevelével működő kritikusok szeretik leszögezni. Nem tudok velük egyetérteni. Hogy Osborne, jó és népszerű darabok írójaként, tisztes vagyonra tett szert, nem vethető szemé-re. Ami pedig a lényeget illeti: azóta írott művei művészileg meghaladják a *Nézz vissza haraggal* szintjét, gondolatilag pedig nem váltak ahhoz hűtlenné. Osborne ismét csak ártatlan abban, hogy az objektív körülmények következtében egyetlen dráma - akár Osborne írja, akár más - sem tehet szert többé Angliában arra a hatalmas szimbolikus töltetre, amely a pusztában elhangzó első harsonaszó jelentőségét zenei értékén túlmenően is meghatványozza. Ha ezt az - egyébként teljesen megérdemelt - dicsfényt lehántjuk s önmagukban csak Osborne első műveit nézzük, Osborne nem ígért többet, mint amennyit be is váltott: kiváló szerzőt, vérbeli dráma-írót, aki valahol a milleri kritikai realizmus és a legmagasabb színvonalú bulvár határvidékén helyezkedik el. (Valamiképp bizonyítja mindezt *a Nézz vissza haraggal* 1968-as, Royal Court-beli nagy sikerű repríze is: a mű már nem kavart botrányt - erről azóta az új szerzők hónapról hónapra, sokkal fűszeresebb eszközökkel gondoskodnak -, de csalódást sem keltett; az 1956-os szilaj és elkeseredett lírai üvöltés helyett immanens és tartós drámai értékeivel hatott. Küldetését, az angol színházban s talán még az angol társadalomban is, betöltötte; megmaradt jó színdarabnak.)

A még első korszakához tartozó *Luther* és *A Bamberg vér* óta Osborne négy jelentősebb drámát írt; mind egy-egy nagy és hálás főszerep köré épül, s e főhősök több-kevesebb joggal Jimmy Porter rokonainak tekinthetők. *Az Elfogadhatatlan tanúvallomás (lnadmissible Evidence,* 1964) ügyvéd-hőse, Bill Maitland, hatalmas monológban számol le magával: középkorú Jimmy Porter, aki rájött, hogy tervei, álmai elpangtak, éle-te kudarcok és megalkuvások sorozatává vált. Sem Osborne, sem hőse nem tudja eldönteni, hogy mennyiben felelős e csődért a hős maga s mennyiben a környezet, a társadalom; ez az oka, hogy a gyötrelmesen őszinte önvallomás lendülete elakad, s végső hatásában fárasztóvá, lehangolóvá válik. Sok remek részlete, szuggesztív atmoszférateremtése el-lenére kisiklás Osborne pályáján a híres Redl-kémügyet dramatizáló *Kedvemre való hazafi (A Patriot For Me,* 1965). A hős sorsán át ugyan Osborne a zárt, klánszerű közösség és az outsider szükségképp tragikus kifejletű viszonyát akarta feszegetni, de a hangsúly eloszlása s az író leplezetlen pillanatnyi érdeklődése miatt a mű végeredményben védőbeszéd lett a homoszexualitás mellett. *A Jelen időben (Time Present,* 1968) Osborne Jimmy Porter első nőrokonát alkotta meg; Pamela, a sikertelen színésznő is Osborne szócsöve, akin keresztül vádbeszédet tarthat toryk és munkáspártiak, politikusok és kritikusok, az alsóbb néposztályok igénytelensége, illetve a nekik címzett anyagi és szellemi fogyasztási cikkek talmi vulgaritása ellen, miközben mindezzel Pamela is, megformálója is saját belső tanácstalanságukat is leplezik. Bár a műnek feszült cselekménye, jó mellékfigurái vannak, lényege mégis Pamela monológja, amely éppoly szenvedélyes, mint egy-kor Jimmyé, csak keserűbb - annyival, amennyivel Osborne is rezignáltabb lett. Ez a rezignáció kulminál Osborne művészileg legérettebb drámájában: *a Hotel Amsterdamban (The Hotel in Amsterdam,* 1968) csehovi atmoszférájú, csendes mozgása alatt mély emberi drámákat sodró mű három jómódú, értelmiségi, illetve művészházaspárról - a középpontban egy pompásan meg-formált sikeres filmíróval akik egy rendhagyónak és merésznek hitt amsterdami kiruccanás alkalmával döbbennek rá, hogy menthetetlenül foglyai életük szuperkomfortos börtönének és kitörni nem tudnak, de nem is akarnak már. Jimmy szenvedélyes kutatásából csak a csőd okozta bűntudat maradt, a szereplők rosszul érzik magukat a bőrükben, megvetik a társadalmat s megvetik önmagukat, és Osborne iróniával vegyes mély részvéttel szemléli őket.

Mint ahogy következetes maradt önmagához Osborne, úgy járja makacsul a maga pályáját a hajdani dühös ifjak szélsőbal-szárnyának vonzó egyéniségű és tehetségű exponense, Arnold *Wesker* is. Pályatársai közül egyedül ő birkózik a kérdéssel: elég-e jó, haladó és igaz drámákat írni? Weskert forrón érdekli a gyakorlati cselekvés; hosszú éveket és rengeteg saját tantiemet áldozott az általa kezdeményezett s vezetett Centre 42 mozgalomra, amely az egész ország munkástömegeinek akart magas színvonalú, haladó és közérthető kultúrát juttatni, a szakszervezetek támogatásával. Kezdeti sikerek után a munka lassan kátyúba jutott; Wesker egyik legfájdalmasabb élménye volt, amikor a tory kormány s egyes gazdag magánszemélyek érdeklődőbbeknek s adakozóbbak-nak bizonyultak, mint a rideg és bürokratikus szakszervezetek. A legújabb fejlemény: a mozgalom londoni székházában, a Round House-ban a Barrault rendezte *Rabelais* előadását botrány zavarta meg; fiatal tüntetők tiltakoztak a Centre 42 eredeti funkciójától merőben idegen, „burzsoá" produkció ellen. Wesker elismerte, hogy igazuk van, beismer-te, hogy tehetetlen, és lemondott. Továbbra is megoldatlan marad számára a kínzó kérdés: „Minden munkám során az a feltevés vezet, hogy a paradicsomot a földön is fel lehet építeni ... De a művészet nem elég ... Leülni egy asztalhoz és hidegen megszervezni egy szín-művet olyan, mintha gyilkosságot szerveznék meg ... Mit tegyek hát? Hogyan töltsem életem hátralevő részét?"

Wesker alkata művészi szempontból tulajdonképpen inkább átok, mint áldás. Más, szerencsésebb természetű írók, ha felmérik is, *hogy* nincsenek megelégedve sem a világgal, sem benne elfoglalt helyükkel, mihelyt íróasztalukhoz ül-nek, nem érzik „gyilkosnak" magukat: spontán módon képesek csak az épp adott témára koncentrálni, azt viszonylagos harmóniába foglalni s határain kívül rekeszteni a megoldatlan, gyötrelmes kérdéseket. Wesker képtelen kiszakadni az őt emésztő problémák egész s valóban átfoghatatlan komplexusából. Ha a közel-keleti helyzet izgatja, ha a szocializmus vélt vagy valóságos belső ellentmondásai zaklatják, ha a Centre 42

gondjai vagy csődje kötik le, vagy egyáltalán nem bír írni, vagy, vaskezű belső kényszertől sodorva, drámáiba beleömleszti valamennyi problémáját, a maguk pillanatnyi, még fortyogó-formátlan stádiumában. S ez, amennyire műveit egyfelől rokonszenvessé, sőt, tiszteletet parancsolóvá, aktuálissá, gondolatébresztővé teszi, másfelől épp annyira szét is zilálja ökonómiájukat, s nemegyszer, épp a problémák áradása miatt, fel-színessé, naivvá torzítja őket. Ezért A *királynő katonái* óta bemutatott három új műve jócskán alatta marad az első korszak színvonalának, amikor is a mozgalom kezdeti lendülete s komoly tömegvisszhanggal kecsegtető fogadtatása még egyértelmű optimizmussal töltötte el az 1956-ban mindössze 24 éves írót. *Az ő saját arany városuk (Their Very Own and Golden City,* 1964) a Centre 42 kapcsán szerzett első keserű tapasztalatokat zúdítja a színpadra: az ifjú mérnök, aki modern és sugárzó új városok egész hálózatát akarta felépíteni a munkásság számára, végül mindössze egyet tud megvalósítani, azt is a kormány és a nagytőke jóvoltából; főúri rangra emelve, gazdagon, elismerten, de mélységesen kiábrándulva várja a halált. Az átélt személyes tapasztalat pátosza megemeli ugyan a drámát, de nem fedi el gondolati és szerkezeti kuszaságát, fölösleges bőbeszédűségét, érzelgősségét, művészi sablonjait. *A Négy év-szak (The Four Seasons,* 1965) pillanatnyi pihenő a zaklatott pályán: privát allegória egy szerelem négy évszakjáról, virágzásáról és elfonnyadásáról. Wesker itt új oldalról: finom és eredeti lírikus-ként mutatkozott be, de a játék ahhoz, hogy elvont allegóriaként, jelképes figurákkal is hatásos lehessen, gondolatilag nem volt elég eredeti. Az 197o-ben be-mutatott A *barátok (The Friends)* témája különösen keserű hangulatában ér-te Weskert. Gyakorlati harcainak csődje táplálta az alaphelyzetet: egy maroknyi 40 év körüli, hajdani dühös fiatal felismerését, hogy életük félresikerült. Adott esetben ők modern és ízléses lakberendezési tárgyakkal akarták növelni a munkásság kultúráját, boutique-hálózatukon meg is gazdagodtak, csak épp termékeiket kizárólag a polgárság vásárolja. Wesker, igaz, a végén mutat perspektívát. A bizarr társaság egyik tagja, épp a legkitartóbb, a legoptimistább, a legtisztább, meghal s ezzel felrázza a többieket: a halott Esthert, az eleven forradalom jelképeként, egy székre ülte-tik, egyik kezébe könyvet adnak, a másikat kommunista köszöntésre emelik a falon levő Lenin-kép felé. Wesker korábban is kedvelte c rendkívül teátrális, szimbolikus befejező mozzanatokat; gondoljunk Sarah Kahn vagy Beatie Bryant darabzáró nagymonológjaira. Ez a megoldás azonban itt - azon túlmenően, hogy ízlésesség és hatás szempontjából is erősen vitatható - megalapozatlanul, társadalmi és emberi hitel nélkül lóg a levegőben.

*

Természetesen csak nyomozásunk érdekében és a közös indulás indokán választhattam le a tizenkét egykori dühös fiatalembert a mai, 1971-es angol dráma komplex egészéről. Hisz tizenkettőjük közül még a ma is élvonalbeliek sem egyedüli urai a terepnek; olyan jövevények emelkedtek melléjük vagy eseten-ként föléjük is, mint Tom *Stoppard,* Peter *Nichols,* Edward *Bond,* David *Storey,* vagy a már elhunyt Joe *Orton, a* második vonalban pedig további, már világszerte jegyzett nevek találhatók: David *Mercer,* John *Bowen,* Peter *Terson,* Peter *Barnes,* Christopher *Hampton,* David *Halliwell* és mások. Az új gárda elemzése, egyes közös jegyek és számtalan fontos különbség vizsgálata külön cikkeket kívánna, de annyi bizonyos: átfogó jelzőt találni ezekre az írókra szinte lehetetlen, a szó osborne-i értelmében vett „dühösség" pedig a legkevésbé sem találó rájuk. Művészi fegyverzetük többnyire sokkal impozánsabb, csiszoltabb, mint volt az ifjú dühöseké indulásuk idején: világképük viszont sokkal csüggedtebb és csüggesztőbb. Érdeklődési körük szélesebb; a második nemzedék drámái az angol életnek úgyszólván valamennyi zugába bevilágítanak - de tájékozódni e labirintusrend-szerben még kevésbé tudnak, mint Osborne generációja. Alkotnak nagy ritkán kiemelkedő, igen gyakran jó drámákat, átlagban többet is, mint Osborne-ék; s kikerül tolluk alól sok idegborzoló, öncélúan horror-hajhászó vagy a pornográfiát súroló, avagy egyszerűen siváran naturalista mű is. Egészében azonban ez a mintegy két tucatnyi szerző - köztük jó néhány egykori „dühös" is - a világ ma legelevenebb, számszerűleg legjelentősebb, problémáiban feltétlenül izgalmas, ígéretes drámatermését hozza létre évről évre; s nyomozásunkat nem zár-hatjuk le anélkül, hogy megállapítsuk: e virágkor ab urbe conditája 1956-tól, Osborne-ék fellépésétől számítódik.

PÁLYI ANDRÁS

Suszterek és szalmabáb a varsói színpadokon

1.

A varsói színházak nyáron csak egy-egy hónapra csukják be kapuikat, s nincs olyan hét, melyen egy-két színház ne működne. Lengyelországban tehát, olyan értelemben, mint nálunk, nyáron sincs uborkaszezon a kőszínházakban, s nincs a mi szabadtéri színpadjainkhoz hasonló „nyári évad" sem. A színházak júniusban még bemutatókat tartanak, s ilyen júniusi bemutató volt az idei varsói nyár színházi „slágere", Stanislaw Ignacy Witkiewicz *Szewcy,* azaz *Suszterek* című darabjának a Teatr Ateneumban látható előadása is.

Estéről estére forró hangulat uralkodik a Visztula-parti kis színházban. Összetett és mégis elementáris hatású gesztusművészet az, amit látunk; a húszas évek izmusainak hatása alatt alkotó lengyel avantgardista, a későbbi abszurd színház előhírnökeként emlegetett író drámája, mely műfaji meghatározása szerint „tudományos színmű, dalbetétekkel", olyan gazdag, múltat és jelent idéző drámai asszociációkban bontakozik ki, ami már-már arra készteti a kritikust, hogy *a klasszikus* jelzővel ruházza fel az egykori avantgarde ihletéből született színházi előadást.

2.

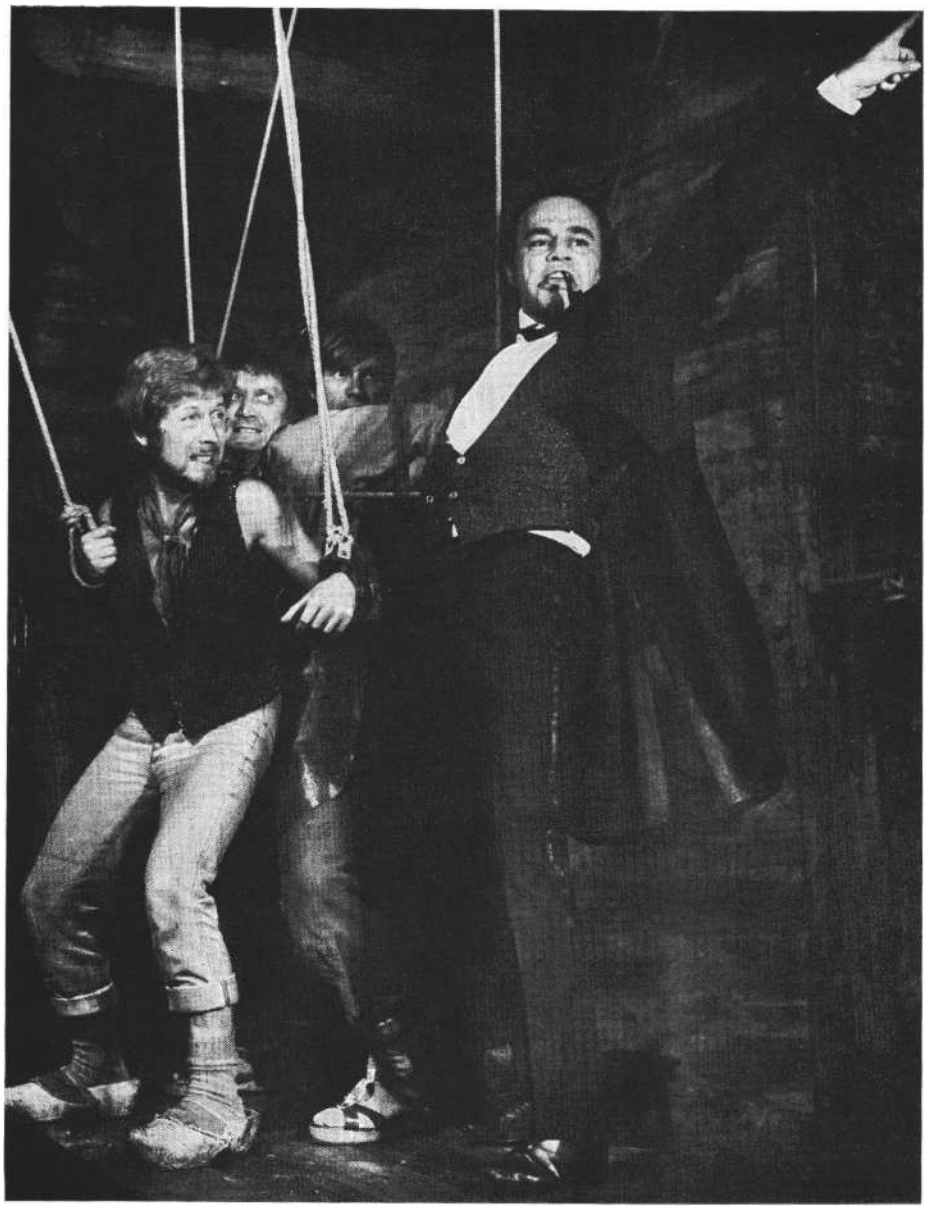
A lengyel színpadnak megvannak a maga mítoszai, megvan a maga mitológiája. Mickiewicz Ősökjében, amikor az individualista-álmodozó Gusztáv börtöncellája mélyén Konráddá változik, prometheusi lázadásával a lengyel messianizmus jelképévé lesz. Azé a messianizmusé, melyet ugyancsak az Ősökben Péter pap látomása jelez a legtisztábban: ő ugyanis Lengyelországot a meg-feszített Krisztussal azonosítja. Akár-csak maga a költő Mickiewicz emigrációs lázálmában, úgy vélve, hogy a lengyelség isten újszövetségi választott népe. De a radikálisabb szellemiségű Slowacki is, aki keményen bírálta Mickiewiczet e miszticizmusért, *az Ősök* hatására, féligmeddig válaszképpen írt darabjában, *a Kordianban* forradalmár-költő hősét a Mont Blancra vezeti fel,

hogy ott megküzdve az istennel, megváltsa a lengyel nemzetet és az egész emberiséget. „Lengyelország a nemzetek Winkelriedje!"* - hirdeti Slowacki; s ha ez profánabbul is hangzik a mickiewiczi víziónál, nem kevésbé messianisztikus.

Van azonban egy lényeges fordulat a *Kordianban*, ami mellett nem mehetünk el szó nélkül. Az önmagát népek megváltójának érző Kordian a dráma végén elhatározza, hogy a koronázáskor megöli a cárt. A döntő pillanatban azonban erőt vesz rajta a „kor betegsége", gyenge idegei felmondják a szolgálatot, s a tett elkövetése előtt elájul. Ez a dráma végi groteszk adagio már Wyspianski *Lakodalomját* juttatja eszünkbe, a század eleji lengyel drámairodalom e remekét, melyben a krakkói „felsőbb körök" képviselői, a városi urak hangos barátkozásképpen együtt mulatnak a parasztokkal, miközben be-surran a terembe a „chochol", a szalma-csutak, s hívó szavára megjelennek a lengyel történelem árnyalakjai. A szörnyű jelenés, melyet andalító hegedűszó old fel, s a jelenlevők lassú táncba kezdenek, egyszerre ráébreszti a nézőt a történelmi sorskérdések megoldatlanságára.

A XIX. század második felében a nemzeti felkelések leverése után a mickiewiczi messianizmusnak is a nemzeti öntudatot élesztgető, ébren tartó szerepe volt; de a századfordulóra már e költői és színpadi mitológia egyértelműen az „álmok Lengyelországát" jelentette, azt a hamis, cselekvésképtelen nemzeti mártírpózt, amit Wyspianski nem győzött ostorozni. Görbe tükröt tart a XIX. század messianizmusa elé, s így a Wyspianski-féle színpadnak is megvan a maga „antimitológiája": a szalmacsutak-mitológia, mely nélkül aligha érthető meg az utóbbi félévszázad lengyel drámairodalma. A szalmacsutak-tánc szimbóluma mindig a történelmi szembesítés drámai pillanatát jelenti: Witkiewicztől Bruno Jasienskin és Witold Gombrowiczig a színpadi játék, anélkül, hogy megszűnne játék lenni, nemzeti önvizsgálattá, „leszámolássá" lesz, melyben nemcsak a jelenkor, hanem a nagy elődök is a vádlottak padjára kerülnek. Ahogy Wyspianski Mickiewiczet fogja vallatóra, úgy kérdezi Witkiewicz, a *Suszterek* írója, Wyspianskit.

JELENET STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ SUSZTEREK CÍMŰ DARABJÁBÓL.
(TEATR ATENEUM, VARSÓ)



3.

Mindezt, úgy tűnik, elengedhetetlen felidéznünk, hogy valamit is vissza tudjunk adni az Ateneum Színház előadásából: a varsói *Suszterekben* mindez ott van, sőt mindez, mondhatnánk, *mellékesen* van jelen, mintegy az előadás bázisaként, élő történelmi háttérként, melyhez sok apró, gondosan kidolgozott szál fűzi a produkció legelevenebb *mai rétegét.*

Maciej Prus nevét néhány éve a legtehetségesebb fiatal rendezők közt emlegetik. Színészként kezdte pályafutását, majd egy évig Grotowski keze alatt dolgozott, s ezt követőleg szerzett rendezői diplomát. Két éve a koszalini Baltycki Teatr Dramatyczny rendezőjeként Witkiewicz *Hőbörgő János Károly* című darabjának színpadra állításával aratott kiugró sikert. Hogy mi volt a siker titka? Prus hitt Witkiewicznek, az „abszolút avantgarde" írónak, hitt a negyven éve született dráma időszerűségében, és - mint a kritikák elismeréssel megállapították - *nem talált ki semmit.* De ez már önmagában nem kis rendezői bá-torságra vall. Witkiewicz drámáit a kor-társak még többnyire előadhatatlannak ítélték, s amikor a hatvanas években mint az abszurd színház korai előfutá-

* Svájci mondai hős a 14. századból. (Szerk.)

rának, megnőtt Witkiewicz népszerűsége, még mindig kevesen hitték, hogy víziói különösebb „átértelmezés", adaptálás nélkül színpadra vihetők.

Wyspianski görbetükör-mitológiájára - minden groteszksége ellenére - még egy öntörvényű drámai építmény emelkedhetett. A korabeli Lengyelország sorskérdései a szalmacsutak-tánc történelmi perspektíváiban bizonyos értelemben még megőrizték a színpad hagyományos értékrendjét. Witkiewicznél viszont mintha metafizikai képletekre hullana szét a valóság: művei filozófiai tézisdrámák - filozófiai tételek nélkül, valóságelemek poétikus képsorai, melyekben a költői asszociáció filozofikus játékossága a lét és nemlét hátborzongató dilemmáit villantja fel. Úgyszólván valamennyi Witkiewicz-darabban az „én", a személyiség megőrzése és a ha-talmi vágy egyéniséget felszippantó lidérces víziója felesel egymással: a *Hőborgó János Károlyban,* melynek „modelljéül" Wincenty Witos egykori nép-párti vezér szolgált, ugyanúgy, mint a Suszterekben, melynek Sajetan cipészmestere Hőborgó közvetlen rokona.

Witkiewicz színpada a szürrealisták régi receptje szerint bőven él a bulvár-sajtó népszerű sztereotipiáival; s Prus szó szerint kezeli e sablonokat. Aprólé-kos, realista gondossággal elevenítette meg *a Hőborgó János Károly* színhelyét: egy paraszti gazdaság pajtáját, igazi szalmával és igazi tyúkokkal; s hasonló aprólékossággal dolgozta ki a „bulvár" jellemeket is. *A Suszterek* elő-adásában is minden *igazi*. A pinceszerű helyiségben található cipészműhely, a színpadot néha zsúfolásig elfedő cipők, a cipészmester és a segédek, sőt a be-idegződéssel, gépiesen végzett suszter-munka is. Hogy az orosz hercegnőről, az ügyészről és a „szupermelósról" ne is beszéljünk. Mindez olyannyira *reális,* hogy mindjárt az első percekben felmerül bennünk a kérdés, nincs-e valami *még valóságosabb* e realitás mögött?

Egy cipészmester és két segédje - természetesen mindhárman a maguk egyéni szájaíze szerint - elképzelik a forradalmat. S amit elképzelnek, meg is történik. Lázas, nyugtalan és ellent-mondásos asszociációik, kétes vágyaik a színpadon valósággá válnak. Filozófiájuk minél „forradalmibbnak" tűnik, annál inkább visszasodorja őket a már Wyspianski ostorozta „álmok Lengyel-országába". Witkiewicz átélte a forradalmat, de negatív következtetéseket vont le belőle; igazságosnak érezte a tömegek felkelését, de félt a politika „eluralkodásától". És Sajetan mester műhelyében is a fehér asztalnál, fehér kesztyűben (!) mulató úri Lengyelország valamiféle suszter-másolata jelenti a győzelmet. A dráma végére természetesen Sajetan szélsőséges individualizmusa is lelepleződik: két segédje leplezi le saját szélsőséges individualizmusukkal, s a „forradalom" felemészti önmagát.

Kérdezhetnénk, miféle forradalom? De Maciej Prus nem így teszi fel a kérdést. A rendezés *a mára figyel*. Véletlenül sem úgy, hogy kihalászná Witkiewicz szkeptikus látomásából azt az egy-két elemet, amely mai szemünkkel is érvényesnek, időszerűnek tűnik, mely talán pikáns, ellenzékieskedő ízt adna a játéknak, s erre helyezné a hangsúlyt. Épp ellenkezőleg. Prus nagyon is ügyel arra, *hogy* eloszlassa minden olcsó aktualizálási illúziónkat: ez a játék *csak a húszas évek Lengyelországában* játszód-hat, sehol máshol. De a witkiewiczi lidérces álomképek ún. kisrealista meg-idézése, a víziók vaskos, életszerű szín-padi kidolgozása elképzelhetetlen a modern színház leleményei nélkül, a naturális színpadi kellékek és a metafizikai magaslatokban szárnyaló suszterfilozófia drámai feszültsége nélkül. Witkiewicz, a „tiszta forma" híve tagadta a naturalizmust; e „naturalista" Witkiewicz-előadás *ezt a tagadást is* a szín-padra hozza, mintegy szembesitve a mű-vet a valósággal. Hisz e tagadás nem-csak egy drámaíró műhelyproblémáira, hanem egy kor nagy dilemmáira is fényt vet; megjelenik benne az „álmok Lengyelországa" mint kézzelfogható, nyomasztó valóság - és a forradalom mint irreális vágyálom, groteszk nosztalgia. Akárcsak Mrożek paradoxonjaiban, abból a perspektívából, mely egyedül ma lehetséges. Abból a perspektívából, mely a maga helyére teszi Witkiewicz rezignációját is, amikor bejön a színpadra Wyspianski szalmacsutakja.

Ez a szalmabáb történelmi színpaddá szélesíti az Ateneum Színház kis színpadát. Hisz ha valami, ez az álomkép-szalmabáb *mindig a történelmi realitást* jelenti a lengyel színházban. Leszámolást a múlttal. De ahogy Wyspianski sem *az egykori* messianizmus miatt vádolta a romantikát, hanem a messianizmus későbbi bénító hatásáért, a belőle kinőtt, szenvelgő-önáltató nemzeti ál-mártíromságért, úgy a witkiewiczi szín-padra 1971-ben beperdülő szalmabáb sem Witkiewicz víziói, hanem e - valamikor történetileg is érthető - lidérces képek mai mitizálását karikírozza. A forradalom paródiájának paródiája ebben a varsói előadásban talán többet mond el a forradalomról, mint egy hős-költemény.

4.

Hogyan? Egzakt módon leírni aligha lehetséges. Jelezni sem könnyű. Minden részletében átgondolt rendezői koncepció? Finom színészi gesztusművészet? Aprólékos kidolgozás? Ezek így általánosságok. Mit jelentenek közelebbről?

A witkiewiczi suszterfilozófia és suszterforradalom inspiráló forrása az individuum elvesztésétől való félelem, a XX. századi ember elgépiesedése. Ami-kor szétszalad a zsákvászonfüggöny, a suszterek hosszú másodperceken át némán, ütemesen dolgoznak. Hamisítatlanul reális, mondhatnánk, naturalista kép. Mintha nem is színészek ülnének a színpadon. Csak épp a cipők egyformák. És nem fogynak. A munka üteme gyorsul, egyre sebesebbé válik, s a filozófiai szócsaták során mind stilizáltabbá válik, elmaradnak a cipőjavítás bizonyos fázisai. De ha nem *lessük meg* a színészi gesztusrendszer építésének belső mechanizmusát, úgy még akkor is reálisnak érezzük e suszterlegényeket, mikor már csak egyetlen kis darab cukorspárgát nyálaznak és húzogatnak két összecsíptetett ujjuk közt, tíz vagy tizenöt percen át. Pedig ez már tagadhatatlanul paródia. Csak szájbarágás nélkül, mintegy a néző tudatalattijára apellálva. S ami elbűvöl ebben a varsói elő-adásban, az talán mindenekelőtt e parodisztikus színjátszás *hic et nunc* ható többrétegűsége, az előadás során mind jobban megvilágosodó, egymásra utaló dimenziói.

Lengyelország csaknem két évszázadon át, három részre szakadva, három feudális nagyhatalom uralma alatt, tulajdonképpen *csak a színházak deszkáin létezett*. Mickiewicz, Slowacki, Norwid emigrációban alkottak, s a nemzeti öntudat ébrentartója, otthona (minthogy a politikai és kulturális munka, szervezkedés minden egyéb formája megbénult) egyedül a színház volt. Ennek természetesen a nemzeti „mitológia" születésében nemcsak az ideológiai vetülete volt meg, hanem a színészi játékmodor, a lengyel színészi iskola kialakulásában bizonyos formai, szakmai jellegű következményei is voltak. Vagyis a lengyel

színpad mitológiája megteremtette a maga patetikus, deklamáló előadói iskoláját. A színpad, mint Kelet- és Közép-Európa történetében annyiszor, szószék lett, melyről messzehangzóan és hathatósan kellett szólnia a „Lengyelország a nemzetek Winkelriedje!" illúziójának : ez volt a nép szellemi kolduskenyere. S valamikor a lengyel színészi iskola ezt a szószéket a mozdulatok és gesztusok franciás szalonelegánciájával, könnyed és pontos társalgási modorával, oroszos érzelmi gazdagsággal színházzá tudta varázsolni. De ahogy a messianisztikus eszmék vesztettek fényükből s történelmi létjogosultságukból, úgy merevedett mindez hamis patetizmussá. A klasszikusok előadásának így Lengyelországban is megvan a rossz hagyománya, sokszor kántáló, visszásan prédikatív modora.

Az Ateneum Színház művészei ismerik ezt a romantikus iskolát, mondhatnánk, vérükben van. S ismerik a nézők is, közelről, ha úgy hozta a véletlen, akár előző este is találkozhattak vele, talán kissé „modernizált" változatban például a Nemzeti Színház *Történet a szegény Lázárról és a gazdagról* című, Dejmek-utánérzésekből született előadásán, melyet e sorok írójának is módjában állt megtekinteni s megállapítani, hogy Tadeusz Minc rendezéséből épp az hiányzik, ami Dejmek hasonló produkcióiban a legélőbb volt: az irónia. Az Ateneum Színház színészei, különösen a három suszter, Marian Kocinak, Wladyslaw Kowalski és Andrzej Seweryn, erre a hagyományra hivatkoznak játé-kukkal. Nemcsak a nemzeti mártíromság gondolatát parodizálják Witkiewicz-csel, nemcsak magát Witkiewiczet, ha-nem a nemzeti szószékek játékmodorát is. Sok szeretettel és hűséggel. Olyan ez az irónia, mintha a beperdülő szalma-bábu ihletéből táplálkozna: nemzeti ön-marcangolás és leszámolás.

Nagyszerű színészi biztonságérzékkel, korszerű felkészültséggel felépített alakítások ezek. Aki izgalmas, modern színházat akar látni, aki a színészi gesztusok drámai erejét akarja tanulmányoz-ni, aki a modern színész színházi társalkotói mivoltára keres jó példát, nem is fontos, *hogy a* történeti vonatkozásokra figyeljen, úgy is nagy élményben lesz része. De a közönség figyel ezekre a vonatkozásokra. A nézők ösztöneikben, neveltetésükből eredően, nemzeti tudatukban őrzik mindazt, ami ebben a produkcióban életre kel.

HERZUM PÉTER

Magyar elemek a vietnami színjátszásban

A VDK elleni bombatámadások szüneteltetése lehetővé tette, hogy az 1969-es év második felétől kezdve (igazán azonban az 1970-es év beköszöntétől) műszaki szakemberek mellett magyar tudósok is egyre nagyobb számban látogassanak Vietnamba: történészek, népzenekutatók, néprajztudósok, irodalomtörténészek. Kutatóútjaik eredményeként láttak napvilágot olyan híradások, melyek Vietnam népi, nemzetiségi kultúrájának a magyar népi, nemzeti kultúrával azonosságot mutató jelenségeiről szóltak; illetve az ilyen jelenségeket regisztrálták. Igaz, a leírásokon túlmenően, nagyon kevés tudós kockáztatta meg, hogy e jelenségekre magyarázatokat is adjon. Erre túl rövid volt a rendelkezésükre álló idő, túl kevés a fellelhető adat. Több tudós párhuzamos kutatása alapján azonban világosnak látszik, hogy a magyar őshazából hozott ázsiai kultúrjegyeken kívül, a XIII. századi tatárjárás idején Magyarországról elhurcolt emlékek (személyi és tárgyi emlékek) Vietnamban bukkantak fel. Valószínűnek látszik egyes azonosságoknak ezen emlékekkel való magyarázata. Jelenleg dokumentumfilmben dolgozzuk fel a tatárjárás közös vietnami és magyar emlékeit. Készülő filmünkről közzétett publikációinkban rendszereztük és leírtuk a feldolgozott forrásmunkákat.)

Érdekes színháztörténeti adatok is találhatók a tatárjáráskori emlékek között. Dokumentumfilmünkhöz kapcsolódó kutatásaink során, mindenekelőtt figyelmesek lettünk Frideczki Frigyesnek, a Művelődésügyi Minisztérium zenei főosztálya munkatársának kutatásaira, aki a Hoa Binhben tartott zenei fesztiválon bemutatott anyagokat feldolgozva megállapította: a régi vietnami színpadi zene érdekes hasonlatosságokat mutat a magyar államalapítás utáni, középkori magyar zenevilággal. Tapasztalatairól így írt: „Egy zenés színházban például bambuszrudakból álló, fonalra lazán felfüggesztett, xilophonszerű hangszeren egyszer csak magyar népdalt idéző motívum hangzott fel. És Hoa Binhben is a nyolctagú gongzenekar egyik számán észrevettem, hogy az nemcsak egyszerűen pentaton jellegű, hanem emlékeztet a magyaros hangvételre is. A dalversenyen pedig több órán át olyan melódiákat hallottam, amelyek hasonlítanak a mi régi zsoltárdallamainkra ..."

Hogy a vietnami népzene - mint sok más ázsiai nép zenéje is - a pentatónia folytán hasonlatos a régi magyar pentaton zenével, az eddig is ismert volt. Azonban a középkori magyar egyházi zene vietnami felbukkanása - mint a régi magyar zsoltároké - kizárta, hogy ez esetben is a közös zenei tőről származó dallamokkal lenne dolgunk. Felvetődött az ismételt kérdés: a keresztény magyar államiság idejéből miképpen származhatott egyházi magyar zene a vietnami színpadokra? A tatárjárásra vonatkozó gyanúnkat, elsőként Minh-Tran professzornak, a modern vietnami történelem-kutatás jeles képviselőjének munkája erősítette meg, aki a mongolok ellen vívott egyik elkeseredett csatával kapcsolatban a következő epizódot idézi:

„1285-ben a Thay-Ket környéki csatában a foglyok között kezünkbe került egy ember, akinek a „Ly-Nguyen-Cat" nevet adtuk. Nagyon jó énekes volt. Mi-után fogolyként hazánkba került, meghonosította nálunk a zenés színműveket. Ma is meglevő adatok bizonyítják, *hogy* nagyon sok zenés vietnami színdarab szövegkönyvét Ly-Nguyen-Cat írta."

Külföldiek a középkori Vietnamban

Nem akarunk tudománytalan túlzásokba bocsátkozni, ezért nem állíthatjuk, hogy Ly-Nguyen-Cat a tatár seregbe szóródott magyar lett volna, mert erre vonatkozó közvetlen forrásaink nincsenek. Gyanúnk viszont, mely személyének valami-féle magyar kapcsolatot tulajdonít, igen erős, és gyanúnkat alátámasztó közvetett forrásaink száma nagy! Magyaros hangzású színpadi zeneműveinek ismeretében különös hangsúlyt kap az a tény, hogy a vietnami krónikaírók előtt ismeretlen országból, valamely „északi" vidékről származott. (A vietnami krónikások így nevezték a Kínától nyugatra fekvő és számukra ismeretlen vidékeket.) Ha a Ly-Nguyen-Cat művésznévvel jelölt mester a vietnami évkönyvírók előtt is-mert kínai, koreai, ujgur vagy tibeti kultúrák valamelyikéből származott volna, ezt minden bizonnyal leírták volna! (Ismerjük, hogy ugyanebben a korban egy Ting Pan-te nevű kínai bábjátékmester és népünnepély-rendező a mongolok elől Vietnamba menekült, meghonosítva a kínai mintájú bábjáték művészetét.

Dinh-Bang-Duc néven vonult be a vietnami kultúrtörténetbe, de kínai szárma*zását* minden esetben hangsúlyozták. E tényre Minh-Tran professzor könyve és Tran-Trong-Kim, vietnami polgári történész műve szemléletes példát nyújt.)

A XIII. században sok külföldi fogoly került vietnami kézre. A Tran-Quoc-Tuan lovag vezetésével harcoló vietnami sereg ugyan nem tudta kiverni a mongol hódítókat - nyílt csaták fel-vételéhez nem volt elég ereje, de kihasználva a hazai terep sajátosságait az el-lenség hátába kerülve elvágta az után-pótlást biztosító dzsungel-ösvényeket, bekerítette a hódító sereget. Minh-Tran professzor szerint 1284-85 között mint-egy hat hónap alatt „500 000 ellenséges harcost fogtak el a vietnami katonák".

Félmillió fogoly a XIII. századi hadviselésben óriási szám volt. (Batu kán összesen 400 000 emberrel indult Európa ellen!) Tudjuk, e sereg többsége nem is mongolokból állott, hanem harcba kényszerített nyugati foglyokból. Giullaume de Rubrouck, francia követ 1252-ben Karakorumból keltezett jelentésében így írt a mongolok által összegyűjtött idegenekről: „A magyar, alán, rutén, grúz és örmény keresztényeknek igen nagy tömege volt ott jelen, s ezek azóta sem látták a Szentséget, amióta fogságba kerültek, maguk a nesztóriánusok ugyan-is - ahogy elbeszélik - nem akarták beengedni őket egyházukba mindaddig, míg át nem térnek hozzájuk."

Lehet, hogy az itt emlegetett magyarok egyike volt a későbbi Ly-Nguyen-Cat? Lehet, hogy ha nem is volt magyar, de itt katonáskodott együtt egy magyar vitézzel, aki a magyar dalokra tanította? Ha nyitva is marad ez a kérdés, Ly-Nguyen-Cat zenés színművei mindenképpen árulkodnak írójuk magyar kapcsolatairól!

Miután Rubrouck idézett jelentését megírta, a mongolok által összeverbuvált óriási sereg Vietnam felé indult, ahol váratlanul bezárult mögötte a dzsungelek gyűrűje, és katonái soha nem térhettek többé haza. Sajnos a Ly-Nguyen-Cat-ra vonatkozó első feljegyzés csak a Thay-Kat-i csata után hatvannyolc évvel későbbről kelteződik. Kortárs író bizonyosan leírta volna, melyik volt az az ismeretlen „északi" ország, melyből a mester származott.

Történet az énekesről

Minh-Tran professzor könyvének kínai fordítói, Fan Hun-ke és Iei Ku, a pekingi kiadás szövegét helyenként kiegészítették egy kínai nyelven írott, régi vietnami krónika részleteivel, a „Dai Viet Su"-éval. Innen mutathatjuk be alábbi idézetünket, mely a mesterről szóló első vietnami feljegyzés is egyben:

„A Zsen-jin évciklus ötödik évében (I362-ben), amikor tavaszforduló hava elérkezett, a trónörökös elrendelte, hogy a királyi udvar számára be kell mutatni minden színdarabot. Az uralkodó ekkor összeíratta valamennyi jelentős szerző művét.

Régen, Thoa-Do támadásakor, (a Vietnam elleni hadjáratot vezető Szagatu kán kínai nevének, Szo-tu-nak vietnami változata) elfogtunk egy Ly-Nguyen-Cat nevű derék embert, aki szépen tudott énekelni, az északi népek szokása szerint, úgy, ahogy azt gyerekkorában anyjától megtanulhatta. Nguyen-Cat klasszikus históriákat írt. Táncjátékot írt a nyugati anyakirálynőről: Tuong-be-dau-ról, (Kubiláj kán ujgur nemzetiségi, nesztoriánus keresztény vallású anyjáról, eredeti nevén: Szojorgaktani-beki-ről) meg más hasonló témákról. Több zenés színdarabja hivatalnokokról, híres emberekről, hősszerelmesek kalandjairól, elrabolt lányokról meg más egyebekről szólt! Tizenkét embert gyűjtött maga köré, vászonkabátot és hímzett ruhát adott rájuk, majd dobot vertek, furulyáztak, lantot pengettek, ütemesen tapsoltak és szantálfával meg csalánveszszővel csattogtak. A járókelő embereket evvel hívogatták előadásaikra. Hogy megríkassák az embereket: tragédiát játszottak, hogy megnevettessék : bohózatokat. Így kezdődött hazánkban a színjátszás!"

Ki volt Ly-Nguyen-Cat?

Ly-Nguyen-Cat nyugati, katolikus országbeli származását látszik alátámasztani az itt leírt, különös témaválasztása. A „nyugati anyakirálynő" személyével egyetlen ázsiai költemény sem foglalkozik, ami nem is csoda, hisz Szojorgaktani-beki (vietnami nevén: Tuong-bedau) a nagykáni udvarok jelentéktelen politikai figurája volt és semmiféle említésre méltó tettet nem vitt véghez. Noha nesztoriánus keresztény volt, személyével mégiscsak a katolikusok foglalkoztak, mert szerepét erősen eltúlozva ürügyet kerestek, hogy a nagykánok és a pápák kapcsolatait erősíthessék.

A fennmaradt színművek elemzése több oldalról is megerősíti Ly-Nguyen-Cat ilyen vagy olyan magyar kapcsolatát. Az elemzés mindenekelőtt kizárja, hogy az ismeretlen mester ázsiai ember lett volna! A kínai színház pontosan ekkor éli különleges reneszánszát, zenevilága csupán eredetében pentaton népzene, végső formájában a klasszikus kínai udvari zene hatása alá került. (Vö. Tőkei F.-Miklós P.: „A kínai irodalom rövid története" I35. old.) Kizárja Ly-Nguyen-Cat kínai (vagy kínai kultúrhatás alatt álló területről való) származását a szinte aktuálisnak számító téma-választás is. Akkor Szojorgaktani-beki fia, a kínaiak által gyűlölt Kubiláj nagykán ült a trónon (kínai császári ne-vén: Jüan Sicu) a mongol-kori kínai dráma viszont kizárólag történelmi korokba helyezi aktuális utalásokkal teli cselekményét. (Vö. Tőkei F.-Miklós P.: „A kínai irodalom rövid története" [1]44. old.) A szerző belső-ázsiai származása sem feltételezhető - még a „nyugati anyakirálynő" ujgur honfitársáé sem -, mert ebben a korban a belső-ázsiai színjátszás megrekedt a „sámán színjátszás" egy- vagy kétszemélyes előadási formájában. Ez az állapot lényegében a XX. századig fennmaradt. (Vö. Hont F.: „Eltűnt magyar színjátszás " 73. V. i i i. old.) Hogy a szerző a tatár hadseregben a magyarokkal leginkább keveredett alánok közül származott volna - mint ahogy e keveredés nyomaival Rubroucknál találkoztunk, de megtaláljuk Marco Polo könyvében is - kizárja a magyar-tól és mindenfajta ázsiai zenétől is első hallásra elütő kaukázusi zenevilág, mely óhatatlanul nyomot hagyott volna a szerző munkáiban.

A magyar származásra utaló vietnami zenén kívül, vizsgálataink szempontjából érdekes tényező volt a XIII. századi magyar színjátszás története is, mely pillanatokra egyedülállóvá vált, mind Nyugat-Európához, mind Ázsiához viszonyítva. Hont Ferenc leírja, *hogy* tiltó rendelkezések következtében (melyeket Magyarországon csak később hoztak) a nyugati vágánsok, vagabundik, színészek Magyarországon gyülekeztek, ami által Magyarország az akkori komédiáskultúra központjává vált:

„A 13. század első felétől kezdve a latin műveltségű jokulátorokat, vágánsokat, vándordiákokat a szigorú egyházi rendelkezések csapatostul szorítják Nyugatról Kelet felé. Trierben (1227), Mainzban (1261), Salzburgban (I274), Kölnben (118o), Passauban (1284), ismét Salzburgban (1291), Brémában (1296), Salzburgban harmadízben (131o) sújtják

őket kemény tilalmakkal. Az első salzburgi tiltást öt év múlva követi az 1279-i budai zsinat ... rendelkezése, amely eltiltja a magyar papokat a jokulátorok s a hazai írásos adatokban itt először említett mimuszok és hisztrók hallgatásától és a kocsmák látogatásától. A vágánsok megérkeztek Magyarországra."

Tehát lehetséges, hogy egy tragikus vágáns-sors végét írja le a „Dai Viet su" bemutatott idézete? Lehet, hogy az ismeretlen származású, vietnamivá vált mester nyugatról, az egyházi tilalmak elől menekült Magyarországra, itt fogták el, innen hurcolták a tatárok ázsiai hadjárataiba? Lehet! Ha így is történt, a Magyarországon keresztül vezető vágáns-sors mindenképpen magába kellett hogy olvasszon sajátos magyar színjátszó elemeket. Hont Ferenc tanulmánya e kérdéssel kapcsolatban a következőket hangsúlyozza:

„És itt nyomban rá kell mutatnunk az európai és magyar jokulátorok funkciójának egy jelentős hangsúlybeli különbségére. Az európai jokulátor célja elsősorban a szórakoztatás s hogy a mulattatók egymás közti versenyében helyét megállhassa, minden erejével előadóképességeinek és eszközeinek kiművelésére törekedett. Az első magyar jokulátorok mindenekelőtt a nemzeti hagyomány őrzői, az új renddel akkor még ellentétben álló régi pogányság képviselői, s egyben a hajdani hősi példák fölidézésével és terjesztésével szellemi egység munkálói. Az Árpádokkal vetélkedő pogány vezérek dicsőséges tetteit magasztalják s ugyanakkor nekik köszönhető, hogy az Árpád-háznak Attiláig visszanyúló leszármazási hagyománya a hun-magyar rokonság erősítő tudatává áradt szét. A tartalom megszállottai: kifejező eszközeikben, létfenntartó foglalkozásukon a szórakoztatásban is mindvégig rajta marad a szellemi tartalom szolgálatának súlyos, de egyben fölemelő terhe ..."

Csakis ez utóbbi - Hont szerint magyar - színjátszási sajátossággal magyarázhatjuk Ly-Nguyen-Cat témaválasztását, az aktuális és magasabb célokat hordozó mondanivaló színrevitelét.

Az a bizonyos jelmez...

A korabeli kínai hatás alatt álló ázsiai színház szereptípusokat ismer és ennek megfelelő jelmezkultúrát. (Vö. Tőkei F.-Miklós P.: „A kínai irodalom rövid története" 136. old.) A pusztán figyelemfelhívás céljából történő színes ruhák viselése tipikusan nyugati jokulátor szokás volt. Ennek fontosságát Hont Ferenc a következőképpen hangsúlyozza:

,.A provanszál trubadúrok költeményeikben ismételten felsorolják a jokulátor kötelező teendőit. A következő mesterségekhez kellett értenie: legalább kilenc hangszert kezelni, táncolni, bűvészkedni, lábán botot egyensúlyozni, kötélen táncolni, karikákon és táblákon átugrani, madarak énekét utánozni, bábokat táncoltatni. Ismernie kellett szép verseket és példás történeteket, a középkor rege- és mondaanyagát, azonkívül a színjátszáshoz rendelkeznie kellett ördög- és kísértetjelmezzel, valamint egész testet betakaró piros köpönyeggel."

E piros köpönyeget például a vietnami krónikák szerint Ly-Nguyen-Cat igen gyakran viselte .. .

Ha történészek számára az azonosságok kérdése - további forrásmunkák átmeneti hiánya miatt - vitatható marad, színházi szakemberek számára annál feltűnőbb és egyértelműbb az azonosság, mely Ly-Nguyen-Cat színházának kellék- és jelmezfelhasználási funkciója (kellék- és jelmezfelhasználási dramaturgiája), valamint a XIII. századi magyar színházkultúra között fennáll. Ezt az azonosságot azonban több más dramaturgiai tényező is kimutatja!

A Ly-Nguyen-Cat-tal induló vietnami színház olyannyira idegen test volt az ázsiai színházkultúrában, hogy egyes darabjait, mint például a Szojorgaktani-bekiről szóló drámát, maga a vietnami közönség sem volt képes befogadni. Csupán addig játszották, míg a Vietnamba vetődött félmilliós fogolytömeg kellő közönséget biztosított előadásához. A vietnami közönség által befogadott és vietnamivá tett színművek azonban továbbra is idegenek maradtak a kínai, koreai, japán, jávai és indiai szín-házak számára!

Mint erről már a SZÍNHÁZ 1971. januári számában részletesen beszámoltunk, Vietnamban három színdarabtípus honosodott meg: a népi, komédiázó Cheo-típus, a kínai opera hatása alatt kialakult Tuong-játék, valamint a jávai elemeket a Cheo és Tuong-játékok elemeivel vegyítő, dél-vietnami Cai Kuong színház. Az igazi vietnami színjátszást, mely Ly-Nguyen-Cat-tól kezdve új tényezőként vonult be az ázsiai színjátszásba, tulajdonképpen a Cheo-színházban találhatjuk meg. A Cheo-színpadok - a XIII. századig fennálló nyugati jokulátor-színpadokkal azonos módon - nyitva álltak a népi játékok mindennemű hatása előtt. Határvonalaikat nem is tudjuk meghúzni.

A zene vallomása

A kellékek és jelmezek funkciójának, valamint témabeli sajátosságoknak a vizsgálata után néhány szó erejéig vissza kell térnünk a színpadi zene vizsgálatára is, mert a magyar zsoltárdallamok színpadi felhasználása is elárul egyet-mást számunkra. Hont Ferenc ugyanis annak magyarázatára, hogy a XIII. századi Magyarországon mennyire összefonódott a diaconusok (nevükből származik a diákszó) műveltsége és a színészek műveltsége, a következőket írja:

„A szegény diákok, akik éppen úgy, mint a táltos jelöltek, tanulmányaik kiegészítése céljából egyik iskolából a másikba vándoroltak, útközben írástudásukkal, de főként énekléssel és szórakoztatással keresték kenyerüket. S mikor az iskolák szaporodásával a papi javadalmaknak száma kevésnek bizonyult az elhelyezkedést keresők részére, a diákok közül egyre többen tértek át a vándoréletre és választották hivatásukul az előadó mesterséget. így kerültek a vágáns, vagabundi, clerici, vagantes, goliard stb. néven ismert, főként szórakoztatásból élő, latin műveltségű diák előadók a mindenfajta „vándorló népség", a hivatásos mulattatók, a jokulátorok, mimuszok, hisztrók közös nemzetközi országútjára."

Érthető, ha a magyar kódexekben fejlett színpadi ismeretekkel rendelkező klerikusok nyomaira bukkanunk:

„Sokan azért választották a papi pályát, mert szellemi foglalkozásra, tudományra, művészetre éreztek hivatást magukban. A templomi kórusokban papi pályára készülők, iskolás gyermekek és ifjak énekelték az antifóniákat, a válaszoló énekeket. De a templomi szertartásba beillesztett liturgikus színjáték szerepeit is diaconusok elevenítették meg. A *13.* század eleji Pray-kódexben található feltámadási színjáték rendezői utasítása szerint: „Miután pedig a harmadik responsoriumot elénekelték, keresztekkel, gyertyákkal, füstölőkkel és tömjéntartókkal mindnyájan együtt menjenek a sírhoz. Az angyali öltözetben ott ülő két diaconus pedig azon verset kezdje. S következik a párbeszéd..."

(Hont Ferenc: „Az eltűnt magyar színjáték", Officina, Budapest, 1940).

Így a vietnami színpadi zenében továbbélő magyar zsoltárzene megerősíti, hogy a tatárjárás során Vietnamba sodort magyar vagy átmeneti ideig Magyarországon tartózkodó nyugati diaconus-vágáns színjátszó szövegkönyvéből származnak.

Ha egyszer bebizonyosodik, *hogy* Ly-Nguyen-Cat magyar volt: sorsában a vietnami és magyar kultúrtörténet érdekes fejezetét láthatjuk majd, de ha a történettudomány Ly-Nguyen-Cat színházából csupán stílusjegyeinek magyarországi eredetét erősíti meg (és azt, hogy nyugati származású volt), akkor is a vietnami színpadi zenében évszázadok óta felcsendülő magyaros dallamok és magyaros színjátszó hagyományok révén a régi magyar komédiáskultúra érdekes utórezgésével, különleges áttételeivel ismerkedhetünk meg.

Némi szomorúsággal csak az tölthet el bennünket, hogy arra kell gondolnunk: ugyanilyen népi, nemzeti színjátszási hagyománya lehetne Magyarországnak is - ha ezt a XIV. századtól kezdve, a különböző egyházi tilalmak nem fojtották volna meg.

KECSKEMÉTI KÁROLY

A második színpad

James Roose-Evans színházi műhelye

A londoni Hampstead Theatre Club művészeti vezetője a SZÍNHÁZ I969. júliusi számában elmondta, hogy új társulatot szervez. Kísérletező színházat akar, ahol megpróbálnak majd túljutni a hagyományos színjátszás határain, szeretnének olyan dolgokat megláttatni a nézővel, amelyeket szavakkal nem lehet kifejezni. A tervből azóta valóság lett: a Stage Two (Második Színpad). Ottjártamkor kétszer is túlmentem a színházon abban a szilárd hitben, hogy ez a gőzmosoda, raktár, esetleg imaház formájú vén épület biztosan nem az, amit keresek. Végül, a közeli Roundhouse-ban, az *Oh! Calcutta!* pénztáránál közölték, hogy valóban a jó cím szerepel a noteszomban.

A Stage Two deszkakapuja - amelyen ezúttal sem találtam utalást az épület rendeltetésére - már nyitva volt. Hoszszú, gyengén világított keskeny folyosó az előcsarnok, a berendezés mindössze két barna asztal. Az egyik a pénztárosnő előtt, rajta belépőjegyek, műsorfüzetek és Roose-Evans könyve, *a Directing a Play*, a másik asztalon a büfé: kétféle üdítőital és apró perecek. A mintegy ötven néző itt várakozott. Nem csengettek. Valaki szólhatott az ajtónál állóknak, azok indultak befelé a nézőtérre, mentem utánuk én is.

A színház fogalomkörében minden bizonnyal ez a csúnyácska szóösszetétel: „színházat csinálni", rejti a legszebbet. Színházat csinálni: néhány méterre vagy éppen csak karnyújtásnyira a nézőtől. A varázslat ereje tovább nő, amikor a csodával szokatlan helyen találkozunk. Például egy vendégfogadó kocsiszínében, vagy a piactér vékony vázú deszkaemelvényén. Vagy történetesen egy ilyen nyomasztóan üres, zavarba ejtően néma, hűvös hodályban, mint ez itt a Regent's Park Roadnál.

A lépcsőzetes nézőtér néhány sora a hosszúkás terem egynegyedét foglalja el. Magas dobogón helyezték el, az első sor is legalább másfél méterre van a ha-jódeszka borítású padlótól. Színpad tulajdonképpen nincs, a dobogó fala és a terem széle a játéktér határa. Elhelyezkedünk, beleolvasok a műsorfüzetbe. „Olyan lassan akarunk dolgozni, amennyire szükséges. Nem elnézően magunkkal szemben, de fokozatosan kifejlesztve azt a technikát, amelyet nélkülözhetetlennek érzünk a munkánkban. Célunk a kísérletezés, és az, hogy felnőjünk. Talán öt év múlva elmondhatjuk, elértünk valamit."

Hirtelen sötét. Kezdődik az előadás.

Az első darab címe: Álmok

Nagy fehér vászon, körülbelül hat méterre az első sortól. Mint a moziban, de hátulról megvilágítva. Különös hangulatú konkrét zene, zörejek, hangeffektusok. Nemsokára megjelennek a vásznon az első árnyak és fényjelek. Azután egy összefüggéstelen szövegű, váratlan tónusváltású női hang lép be a zene mellé. Kellemes, telt hang. A nő sziluettje is kirajzolódik. Fekvő, ruhátlan alak. Lassú, majd gyors, szertelenül vidám, később hisztérikusan védekező, érthetetlen szöveg. Táguló, összehúzódó, közeledő, távolodó, színes, főleg piros és zöld fénykörökre, foltokra reagál. A nő olykor eltűnik, a hangját sem halljuk. Most hanyatt fekve látszik, széttárja combjait, nyugtalanító fény-, izgatott hang-, lélegzésjáték. Férfialak közeledik. Két férfialak. Lassan a *nő* combjai közé érnek. Az asszony kezével meg-próbálja távoltartani őket. Nem bír velük. Hisztérikusan kiáltozik, majd erotikus kacagás, izgalmi állapot. A férfiak eltűnnek. Más színű, formájú fények, alakzatok. Rendkívül fürge, önmagával vitatkozó beszédhangok. Nem tudni, komoly-e vagy csak bohóckodás. Rövid csend. Rácsos fal húzódik a nő mellé. Egyre szorosabban. Az megpróbál kibújni. Hiába. Küzdelem. Nem látjuk a nőt, csak a fény-idomokat. A vászon a nézők felé csúszik. A nő újra látható, nagy árnyképe viaskodik a ráccsal. Egy fehér fénykör irányába igyekezne, de a rács nem engedi. A fehér fény mintha nagyobbodna, de a rács szorítása már csaknem kibírhatatlan. A nő kétségbeesett kiáltással, végső erejével a fény felé löki magát. Hirtelen világos lesz. A vászon üres. Csend. A nő bizonyára fel-ébredt.

Halálok és újrakezdések

A műsorfüzet megjegyzése: „Ez a munka a halál témakörének a felkutatása. Nincs kísérőszöveg, képzelet visz képzelethez, mint egy absztrakt festményen."

A színen négy, ember hosszúságú faláda, semmi más. A hangszóróból T. S. Eliot *Négy* kvartettjének kezdő sorait halljuk:

„Jelen idő és múlt idő
A jövő időben talán jelen van,
S a jövő idő ott a múlt időben. Ha
minden idő örökké jelen,
Úgy minden idő helyrehozhatatlan."

(Vas István fordítása)

Az egyik láda teteje lassan felemelkedik. Bokától a fejtetőig, széles gézzel bepólyázott emberi alak fekszik benne. Óvatos mozdulatokkal kimászik a padlóra. Igyekszik megszabadulni kötelékeitől. Egyre erősödő lendülettel, és örömmel dolgozik, majd „Fény! Fény! Fény!" kiáltásokkal a reflektor felé indul. Boldog igyekezettel, hangos rikoltásokkal élesztgeti a többieket. Vidám ugrándozás, tánc következik.

Egyikük köntöst vesz fel, és létrával felfedező utazásra megy. Nemsokára ijedten torpan meg, mintha szörnyekkel találkozott volna. Kiáltozik. A többiek, saját létráikkal hozzásietnek. Küzdenek a titokzatos ellenséggel. A harc eredmény nélkül végződik, sőt, teljesen belegabalyodnak a létrafokokba, újabb váltás. Megpillantanak egy hosszú, magasba vezető létrát. Odaszaladnak. Megpróbálnak felmászni rá, nem sikerül. A létra eldől, halálra sújt egy nőt. Szertartásos mozdulatokkal készülődnek a temetésére. De a nő mozogni kezd a fehér lepel alatt. Szörnyet szül: egy rakás csontot.

Az egyik láda-koporsót hullagyűjtő kocsivá alakítják. Belerakják a csontokat, és elviszik elégetni. De jobb ötletük támad: kigúnyolni a halált. A csontok a díszes ravatalra kerülnek és az asztali áldás után nekilátnak falatozni. Bohóckodnak. Az egyik bajuszt, a másik fül-hallgatót csinál a csontokból. Korona, jogar, sőt, a medencecsontból hatalmas vagina is lesz, egy lábszárcsont pedig át-alakul fallikus szimbólummá. Nemi aktust játszanak velük. Nagy röhögés.

Ismét változik a helyszín. Bírósági per kezdődik. A ládákból emelvényt építenek, ezt, és magukat is fekete lepellel borítják be. Felelősségre vonják az egyik férfit. Az kétségbeesetten védekezik, igyekszik a kedvükben járni, hiába. Bűnösnek találják, halálra ítélik, a jelek szerint indokolatlanul. Amikor be-dobják a tűzbe, hatalmas detonáció hal-latszik. Mint az atombomba robbanása. Pillanatnyi sötét után szétrombolt dísz-leteket látunk, mindenfelé hullák hevernek.

A háttérből egy fehér lepedőbe burkolt alak közeledik. Mintha a halálból jött volna vissza. Megáll, nézi, várja a többieket. Azok lassan éledezni kezdenek. Megrendült arccal, térdelve indul-nak a közönség felé. Sötét. Mécsesek gyúlnak, minden szereplőnél egy. Egy-más mögé sorakoznak. A hátrább levő mindig magasabbra kerül. A harmadik már három méterre lehet a földtől, és a negyedik, a fehérköpenyes, egészen a terem mennyezetéig hatol. A mécsesek lángja egy felfelé tartó fényvonal. A fehérköpenyes új, talán boldogabb utazásra vezeti társait.

Az első darab huszonöt, a második ötven percig tartott. Sokkal rövidebbnek tűntek.

Az élmények fontosabbak a szavaknál

Néhány nappal később találkozhattam James Roose-Evans-szel. Elmesélte, a Második Színpad igen nehéz körülmények között alakult. A legnagyobb gondot a szükséges pénz előteremtése jelen-tette. Végre, nagyrészt adakozásokból, sikerült tizenegyezer fontot összegyűjtenie, ez hozzávetőlegesen fedezte az első év technikai kiadásait és a fizetéseket. Idén és valószínűleg még jövőre is, tovább kell „koldulniuk". Állami támogatásra csak akkor számíthatnak, ha kétséget ki-záróan bebizonyították, megérdemlik. A Hampstead Theatre már kap segélyt a tanácstól.

A két darab életrajza érdekelt a legjobban. Hogyan „nő fel" egy ilyen produkció.

- *A Dreams* egy álom tájképét próbálta rögzíteni - mondta Roose-Evans. Tulajdonképpen technikai felderítő munka volt. Anyagokkal, fáklyákkal, különféle lámpákkal, hulladékokból összetákolt kellékekkel játszottunk, mint a gyerekek az üvegdarabokkal, amikor befestik, a lámpa felé fordítják és rá-vetítik a falra a cserepeket. A másik darabban nemcsak a fizikai halálról akartunk szólni, azokról is, amiket minden-nap látunk, tapasztalunk magunk körül. Az érzelmek halálát, a kapcsolatok meg-szűnését, az elidegenedést. Ezért nem lezártnak, hanem folyamatnak ábrázoltuk. Sok halálunk és újrakezdésünk lehetséges.

Kértem, beszéljen az első próbákról.

- Kezdetben nincs szövegkönyvünk. Megmondom a színészeknek, hogy témánk például a halál. Mindent, ami hozzátartozhat ehhez a témakörhöz, megbeszélünk. A klausztrofóbiától egészen a mitológiai és bibliai történetekig, sőt, még a népszokásokat is. (A nemi aktus imitációja csontokkal, közismert rítus Haitiban.) Vitatkozunk a halálfélelemről, a halhatatlanságról, a túlvilágról. Ezután a munka nagyobb része a színészeké. Saját elképzeléseiket valósítják meg, majd ezekből a gyakorlatokból, technikai kísérletekből és improvizációs sorozatokból alakul ki a darab magja. Ezt csiszoljuk, elemezzük, bővítjük vagy szűkítjük mindaddig, amíg azt érezzük, bemutathatjuk a közönségnek.

Roose-Evans háromféle színészi improvizációt különböztet meg. Az első a fizikai kondíción alapuló rögtönzés. A második, amikor elvonatkoztatva a szövegtől, a színészek saját szavaikkal mondják el a jelenetet. (Ezt a változatot Joan Littlewood szokta alkalmazni az első próbákon.) A harmadiknál olyan jeleneteket játszanak el a színészek, amelyek nincsenek a darabban. Említés-re méltó, amit a gyengébben rögtönző színészekről mond:

- A kevésbé jó képzelőerővel rendelkezőnek sokat segíthetnek a csoportos improvizációk. Társai gyakran magukkal ragadják, ihletet kap tőlük. Ha már nem tud tovább koncentrálni, akkor sem szabad kivonnia magát, vagy nézővé válnia. Igyekezzen megmaradni egy lazított improvizációs állapotban, próbálja megőrizni a figura karakterét, és várjon, amíg történik vele valami. A legtöbb esetben, vagy a többiektől, vagy magától, megkapja a szükséges segítséget. Fontos alkotói elv: nem szabad megadnia magát ezekben a pillanatokban.

Az olyan igényű színháznak, mint a Stage Two, különlegesen képzett színészekre van szüksége. És hogy mennyire azok, tulajdonképpen csak az előadás után jutott eszembe. A színpadon egyedül a tökéletessé formált szerep élt, s az elrejtette a szereplőt. Mozgáskultúrájuk bámulatra méltó. Persze nem kapták ingyen. Ilyen egy munkanapjuk: tíztől fél kettőig mozgásművészet, háromtól négyig hangképzés, négytől nyolc, fél kilencig „kreatív gyakorlatok" Roose-Evans irányításával. Ha este játszanak, akkor az utóbbi program csak hatig tart. Példa a gyakorlatokra: kizárólag hanggal kell kidolgozniuk egy-egy témát. A férfiak-nak Ikaroszt, a nőknek Lédát és a hattyút. Új bemutatóra három hónapig készülnek fel. Ezalatt nincsenek előadások, csak próbák.

A próbákon Roose-Evans nagy szabadságot ad a színészeknek. *Az Egy színdarab rendezése* (Directing a Play) c. könyvében részletesen elemzi a színészeivel való együttműködésének feltételeit, módszereit. Szerinte a rendező nem lehet diktátor. Ha nem túlságosan tehetséges vagy tapasztalatlan emberekkel dolgozik, szervezze meg, és diktálja a mozdulatokat. De az átlagos tehetségű és intelligenciájú színészeket már bátorítania kell, legyenek szókimondók, és alkotóan vegyenek részt a munkában. Egészen más erről Vanessa Redgrave véleménye, aki az említett könyv elő-szavában a következőket írja: „A rendezőnek fel kell készülnie arra, hogy a színészek képességbeli, alkati problémái, s főleg technikai fogyatékosságai gyakran meghiúsítják az elképzeléseit.

Vanessa Redgrave egyetért azzal, hogy a színészek rendszerint eléggé fegyelmezetlenek, és keveset foglalkoznak technikai gyakorlatokkal, amelyek nél-kül a táncos vagy az énekes képtelen létezni. Határozottan tiltakozik viszont az ellen, hogy a rendező kompromisszumra elkészülve dolgozzon a társulatával:

„Színészként kérlek, ne tégy engedményeket miattunk. Mindig azt mondom magamnak, úgy dolgozz, hogy ne legyél oka a rendezői elképzelés kudarcának. Hányszor vitatkoztam egy jelenet értelmezéséről, azzal az őszinte hittel, hogy a darabot szolgálom. Tévedtem. A rendező legyen az író egyedüli tolmácsa. Ha a színész tudatos vagy tudat alatti ellenszegülése kompromisszumra kényszeríti a rendezőt, az tönkreteszi a darabot. Természetesen feltételezem - ahogy mi mondani szoktuk -, a rendező »tudja a leckét«."

Persze James Roose-Evans, a Stage Two-ban nem rendez, nem is rendezhet a megszokott értelemben. Ha a színészek elakadnak valahol, segít, beleszól, és vitáknál többnyire ő dönt. De *nagy* fontosságot tulajdonít a türelemnek. Szerinte könnyű terrorizálni egy csoportot, különösen, ha az színészekből, nagyon érzékeny emberekből áll. Az ilyen módszer azonban zsákutcába vezet, az együttes megsemmisíti önmagát. Itt különösen szükségük van a cselekvő alkotói szabadságra, mert nincs irodalmi nyers-anyag. Saját magukból kell létrehozni a produkciót.

Nagyon megnőtt a mozgás, a gesztus jelentősége - folytatta Roose-Evans. - Az élmények fontosabbak lettek a szavaknál, amelyektől megcsömörlöttünk. Újra fel kell fedeznünk a képek, a szimbólumok vitalitását. Milyen nagy látnok volt Sztanyiszlavszkij, aki ötven évvel ezelőtt így írt: „A színháznak nem úgy kell tükröznie az életet, ahogy azt mi a valóságban ismerjük, hanem ahogy az álmainkban, a lelki befeléfordulások pillanataiban látjuk". Azt hiszem, a modern tánc napjainkban kezdi megvalósítani ezt a gondolatot. Martha Graham sokat foglalkozik ilyen álom és tudat alatti állapotok koreografálásával. Mi is valami hasonlóval próbálkozunk a Stage Two-ban.

Elmondta, hogy Barbara Hepworth, a híres szobrásznő velük szeretne dolgoz-ni. Őt is egyre jobban foglalkoztatja a mozgás. Lehetséges, hogy valamiféle új, közös nyelv kialakulásának idejét éljük? Megkérdeztem, mi a véleménye, lesz-e új közönség? Roose-Evans derűlátó. A fiatalok kutató szelleműek, nyíltak, te-hát könnyen sebezhetők. És nem eléged-nek meg a dogmatikus válaszokkal, untatják őket a tradicionális művészetek. Igazán az hat rájuk, ahol megtalálják a konfliktus elemeit, amely a befejezetlenség érzését nyújtja.

- Ma különösen szükség van olyan műhelyekre, ahol a hagyományos szín-ház alkotóelemeivel kísérleteznek. Ez lényegében nem elszakadást jelent. Sőt! Úgy érzem, munkánk akkor lesz igazán sikeres, ha eredményeink visszakerülnek majd az igazi színházba, és termékenyítően hatnak fejlődésére.

S hogy James Roose-Evansnek valóban „semmi baja" a hagyományos szín-házzal, mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy amikor megkérdeztem, milyen darabokat érdemes megnézni Londonban, elsők között A *velencei kalmárt* és *a hedda Gablert* ajánlotta.

műhely

KÖLLŐ MIKLÓS

Mezítelen térben- a pantomim

Csend

A pantomim hazai kísérletezőinek magyar nyelvű szakirodalom nem áll rendelkezésükre, gyakorlati előadáslehetőségük szórványos, rendszertelen. Az érdeklődők körében egyéni elképzelések alakultak ki, melyek lassan általános érvényűvé válnak. Legtöbben Marcel Marceau, korunk nagy mimus egyéniségének nevével azonosítják a pantomimot. Mások a clownt, a fehérarcú bohócot keresik és az ettől eltérő kísérleteket nem tartják pantomimnak. Végül, a színházi szakemberek többsége már óvakodik tőle, mivel az elmúlt időszakban végigszenvedték hazai születésének erőfeszítéseit, sokszor érthetetlen vajúdásait és ennek alapján egyértelmű következtetésre jutottak: a pantomim mint önálló színházi formanyelv nem életképes, legfeljebb csak a totális szín-ház részművészeteként.

Mikro- és makrokozmosz

A külvilág minden fizikai és pszichikai ingere pillanatonként provokál: védekezésre, választásra. Először az érzelmi kifejezés kényszere jelenik meg lelki szükségletként, majd az „én", a mikrokozmosz vizsgálata és megfogalmazása után a tudatos, irányított művészi kifejezés

RÉSZLET E. DECROUX
A FA ÉLETE CÍMŰ PANTOMIMJÁBÓL

támadó és védekező eszközzé válik a makrokozmosz ellen. A belső egzaltáció ritmusai közvetlen, áttétel nélküli kifejezési lehetőséget kapnak a testen keresztül; így talán nem túlzás az az állítás, mely szerint a korai kultikus tánc-pantomim minden művészet eredője.

A természetben elsősorban a madaraknál figyelhettek meg olyan mozgásokat, melyek táncra emlékeztetnek. Ezeknek a párzási időszakra jellemző mozgásoknak a táncszerűsége bizonyos mozdulatok ritmikus ismétléséből áll, melyeknek semmilyen vegetációs céljuk nincs. A strucc például ugróizmait elernyesztve, kissé guggoló helyzetben, szétfeszített szárnyakkal lengő mozgást végez; az ausztráliai lombmadár maga készítette sátrában szinte „kulisszát épít színes tollakból, csontokból, kagylókból, és ez előtt végzi táncát.

Az állati létből épp hogy kiemelkedett ember különböző természeti körülmények között vívja meg napról napra harcát a létért, utódai és önmaga fenn-maradásáért, másrészt a testi szenvedések, a megsemmisülés, a halál ellen. Szükségévé vált egy olyan - legalábbis számunkra - irracionális többlet, mely szinte pszichoterápiás módon „átmossa" és feledtetve az eddigi kudarcokat, ismét optimális lelki töltést biztosít a törzs minden egyes tagjának. Így például a horda tagjai több napi koplalás után, vadászat előtt (melynek sikertelensége esetleg az egész közösségre végzetes lehet) eljátsszák a vadászatot, mind tökéletesebb átélésre, átlényegülésre törekedve, hogy ezáltal *hassanak a realitásra.* A Trois Frčres-i barlangrajzon fennmaradt szarvasmaszkos varázsló állatutánzó pantomimikus táncot végez. Érdekes, hogy ez a több mint tízezer éves varázsló milyen döbbenetesen emlékeztet az európai népi színjáték állatalakoskodó figuráira.

A törzseknek egyenként kialakultak a maguk védőállatai. Ez lényegében az egymásra utalt vadászok hordába való tömörítésének, összetartozásának ideológiáját szolgálta, illetve pótolta. Az órákig tartó tánc-pantomim alatt, melyben a törzs védőállatának mozgását utánozzák, az egyén közös, *organikus színjá*tékban oldódik fel.

A primitív kultikus fokot túlhaladó népeknél mind több elvont mozdulat jelenik meg, mely nem kötődik szorosan a pantomimikus megelevenítés tárgyához. A külvilág eddigi szorongató hatásai mellett az esztétikai hatások vissza-hatásaként, megjelennek a pusztán dekoratív mozdulatok is. A tánc és a pantomim szétválása nem volt egyszerű, ősi kötődésük a további korokban is gyakran kifejezésre jut. A primitív tánc-pantomimok két fő csoportja alakult ki:

I. Misztikus tánc-pantomimok
(állat-, szellemidéző, halotti, gyógyító stb.)

II. Profán tánc-pantomimok
(erotikus, harci, fegyver stb.)

A misztikus tánc-pantomimokban a varázslónak - a színjáték rendezőjének - „színészvezetési és pedagógiai módszerei" meglehetősen szokatlanok az európai ember számára. Egy - az afrikai négereknél megfigyelt - példa: a törzs egyik tagja, aki elhivatottságot érez, megjelenik a varázslónál, hogy szeretne a törzsön belül új, titkos társaságot - mondhatnánk részvallást, vallási szektát - alapítani. Az általa alapítani kívánt, a törzsön belüli új vallás védőállatának megálmodása a drámai mag, mely később pantomimikus elő-adás formájában kap kifejezést. A jelölt a varázsló által kitűzött napon megkezdi több napos böjtjét, dermesztő hideg folyóban tíztizenkét napon át, majd végül az éhségtől, kimerültségtől, a moszkitók csípéseitől elcsigázva transzba esik és víziójában megjelenik a védőállat, a leendő új társaság szent állata. Ezt a totemállatot kell megelevenítenie, eltáncolnia a törzs előtt. A pantomimban levő varázserő - a dráma előadásának szuggesztivitása - az ún. tamanous tiszteletére megalakul az új titkos szövetség.

A kultikus tánc-pantomim előadások leglényegesebb hagyománya a mai színházművészet számára *a kollektív tömegszuggesztió,* melyet a lényük mélyéről fakadó hit vált ki. E hit szerint képesek a bennük tükröződő makrokozmikus világra hatni és irányítani azt.

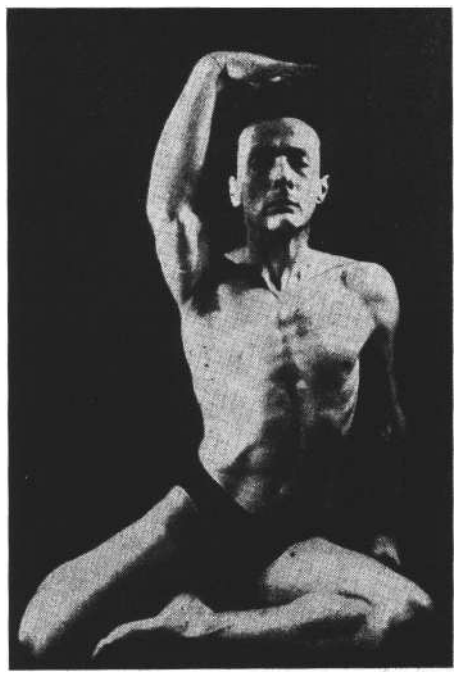
Ebben az energiával átitatott erőtérben könnyen elképzelhető, hogy pl. a varázsló gyógyító tánca eredményessé vált.

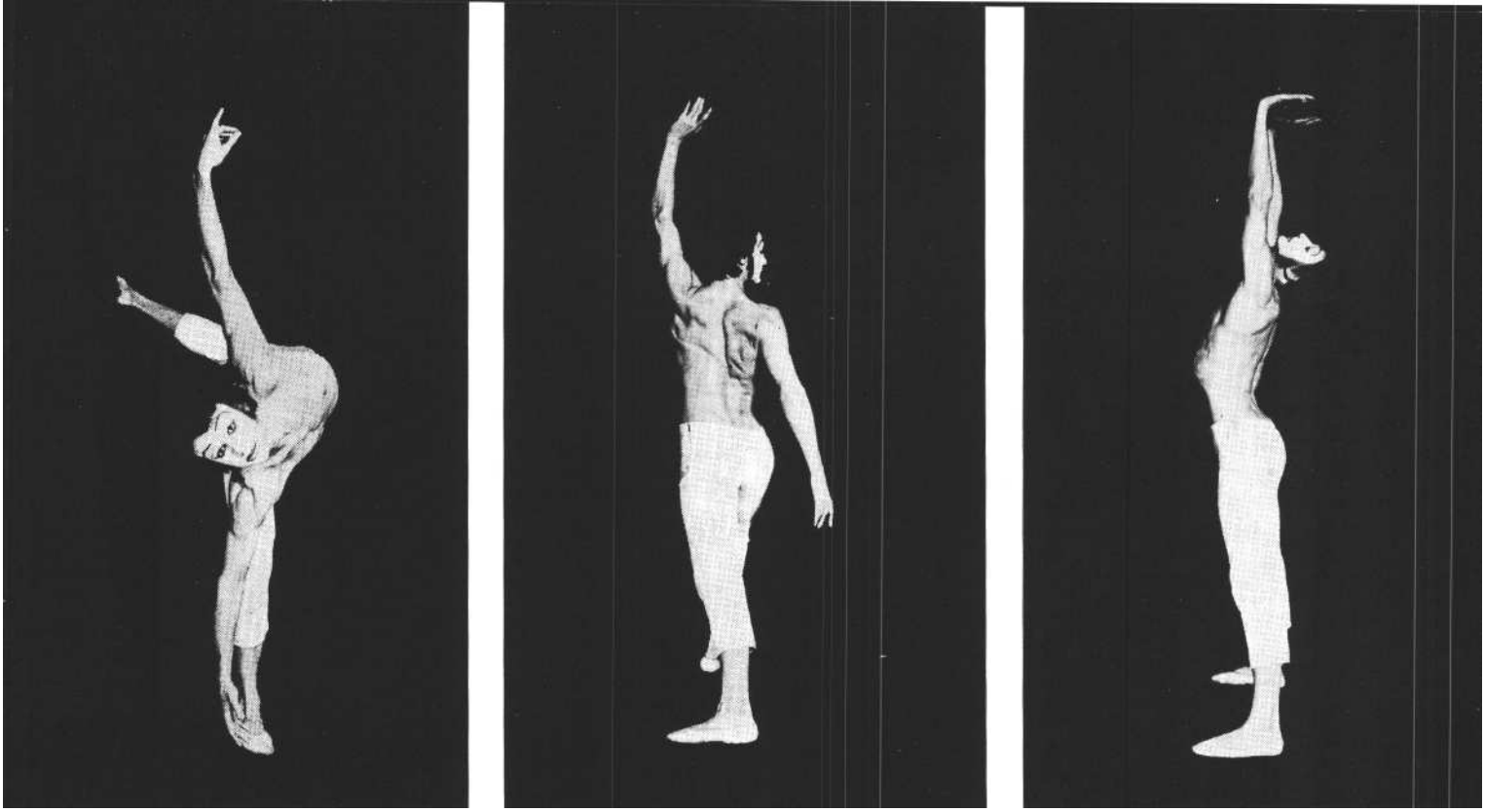
A misztikus tánc-pantomim a dráma ősi, korai változatának tekinthető, míg a profán tánc-pantomimok a „könnyű" műfaj felé tartanak.

A profán, erotikus tánc-pantomimok érdekes példája a dél-afrikai Mabunda négerek Kiszi pantomimja, melyet két maszkos férfi ad elő. Egyikük a nőt, másikuk a férfit játssza; maga a pantomim a szerelmi hódítás története.

Másik hasonló témája lett mind a népi alakoskodóknak, mind a hivatásos mimusoknak a természet utánzása. Ősi példája a Yuki indiánok hullámtánca, melyet csoportosan adnak elő. A mimusok hosszú sorban egymás mellett állnak, majd tíz-tizenkét mimus hirtelen előretör, tenyerét kifeszítve előrehajol. majd mint a hullámtörés habja visszatér.

BETEGSÉG, AGÓNIA, HALÁL
BARRAULT PANTOMIMJA





RÉSZLETEK KÖLLŐ MIKLÓS PANTOMIM JÁTÉKÁBÓL

Összehangolva, folyamatosan végzik ezt a mozgást.

A primitíveknél a profán tánc-pantomimok nem csupán szórakozást jelentettek, hanem létük legteljesebb formáját.

Keleti pantomim

Az indiai és a kelet-ázsiai népek mozdulatművészete nagy ívben kanyarodik el a primitívek tánc-pantomimjától. Az indiai mozdulatművészet nem az utánzás felé haladt, hanem mind jobban absztrahálódva, új szimbolikus jelrend-szert alakított ki. A tánc és a pantomim művelése mindinkább hivatássá válik, a rendkívüli ügyességet, tökéletesen kidolgozott mozgástechnikát igénylő pantomimok előadására már nyolcéves korban megkezdik a testképzést. A táncosnők, azaz Siva isten papnői csak hercegi családból származhatnak; iskoláik elvégzése után szerimpiknek nevezik őket. Az előadás a legszorosabban kötött, minden egyéni rögtönzés kizárt, a legapróbb fej-mozdulat is előre beállított, a koreográfia minden előadáson pontosan megegyezik.

Érdekes megemlíteni *a kambodzsai* ősi tánctradíciókat, melyek további differenciálódásuk során minden realisztikus elemet elvesztettek. Előadásuk élő és mozgó plasztika, melyben a két-három másodpercig tartó, tökéletesen ki-dolgozott pózok a fontosak. Minden ki-tartott póznak fogalmi jelentése van (a virágok megtermékenyítése, az erdő meg-tekintése stb.). „Térbe írják" előadásaikat. A táncosnők hat-nyolc évi tanulás után kb. 1500 képjelet tanulnak meg.

Befejezésül *a sziámi* és *burmai* területek ősi pantomimikus táncait említjük, melyek különösen azért érdekesek, mert az előadásukhoz szükséges virtuozitás testképzési módszereit - egyéb keleti elemekkel kiegészítve - a modern újkori pantomim is felhasználja.

A pantomim önálló művészetként ez idáig három virágkort ért meg -- az ókori Rómában, a XVI. sz. és a XIX. sz. elején -, s nem túlzás, ha azt állítjuk, hogy korunkban reneszánszához érkezett. Arról, hogy az elmúlt korok milyen mozdulatelemek alapján építették ki rendszerüket, nincsenek biztos információink. Sem az ókori vázák, sem Collot metszetei nem adnak egyértelmű támpontot, annál kevésbé, mivel ezek nem a mozgások reprodukálására törekedtek, hanem képzőművészeti alkotás létrehozására. De még ha az irodalmi és képzőművészeti forrásmunkák megkíséreltek volna is koruk pantomimikus előadásainak részletes rögzítését, számunkra akkor sem jelenthetnének sokat. A mim: illúzió - nem hagyja magát rögzíteni, kizárólag a jelenből, a mának él; formáját a szubjektum tölti meg élettel. Idővel nem marad fenn belőle más, mint a téma szegényes váza, néhány név, legenda. Ilyen például a hivatásos mimusok, a „histriók istene", a Bathyllosról szóló is, akit Augustus száműzni akart, de a feldühödött tömeg gyújtogatni kezdett, s így kénytelen volt visszahívni.

A francia romantika legnagyobb mimikus egyénisége G. Debureau. Amikor gyenge fizikumára való tekintettel vissza akart vonulni a nyilvánosságtól, Párizs városa küldöttséget menesztett érte s hivatalosan kérte, hogy játsszék tovább. Az ő sírjára került az a mondat, melyet minden mimus szeretne sírján viselni: „Itt nyugszik Debureau, ki mindent el-mondott, habár sohasem beszélt."

Analitikus pantomim

Az analitikus pantomim elméleti kidolgozása Angliában indul meg a színház reformálásának igényéből. Ezzel egyidőben, de az előbbitől függetlenül, Párizsban egy új, minden eddiginél tudatosabb mozgásrendszer kidolgozására indulnak meg a kísérletek. „Még nem lehet eldönteni, hogy mi legyen a pontos neve ennek a művészetnek, de tévedés lenne a múlthoz fordulni, és akár a kínai, hindu vagy görög civilizációkban keresni nevet számára" - írja G. Craig, az angol szín-ház század eleji reformátora.

Elméletében érzelmi hatásoknak kizárólag a néző van kitéve, maga a színész - egy tökéletesen kidolgozott, megkonstruált - közvetítő gépezetként működik. Craig eljut egészen az „übermarionett" gondolatáig, a tökéletes mozgásokra képes, lélek nélküli figuráig, melyet a rendező akarata szerint mozgat. „Az übermarionett nem felsőbbrendű báb, hanem inkább a régi templomok kőbálványainak utóda". Az elérendő eszmény most már nem a hús-vér emberhez való hasonlatosság, hanem „a transzban levő test, amely halottszerű szépségbe öltözik, de közben élő szellemet lehel".

A naturalizmus elleni harc központja Franciaországban a J. Copeau igazgatása alatt működő Vieux Colombier színház.

A színház mellett egy kis fabarakkban kezdte meg kísérleteit az új színészképzés terén egy kitűnő művészpedagógus, E. Decroux. „Egy vérbeli színész úgy érzi magát egy naturális színpadi környezetben, mint egy versenyló egy szalonban" - hirdeti Decroux és tizenkét tanítványával megkezdi a kísérleteket, melyek eredetileg a beszélő színház számára kerestek új formákat, valamint Craig elméletét akarták a formalizmus zsákutcájából kivezetni.

A színészt levetkőztetik - a szó eredeti és átvitt értelmében - testét csupán ágyékkötő fedi, arcát tüllkendő borítja. A közvetlen mimikai kifejezés lehetőségétől így megfosztva a test arra van kényszerítve, hogy átvegye az arc mimikai szerepét. A kísérletek során különböző ázsiai mozgásrendszereket is tanulmányoztak, és az idő előrehaladtával mindinkább bebizonyosodott, hogy már nem a beszélő színház formai kibővítése ez, hanem egy új műfaj van születőben. Fokozatosan elszakadtak a beszélő színház pantomimgesztusaitól - a némajátékot felváltja a „hallgatás művészete."

Decroux tudatos testanalízist végez, meghatározza a test mozgásfajait és mozgáscentrumait. Megkülönböztet ízület- és izommozgásokat, figyelembe veszi a mozdulat útját, sebességét és intenzitását. Kétségtelenül erősen hatott rá az analitikus kubizmus és a szobrászat, jobban, mint a régi pantomimhagyományok. Önéletrajza is világosan mutat erre: „Szobrász szerettem volna lenni. A ritmikus költészetet szeretem. A szavakat éppúgy meg kell faragni, mint a követ." Decroux gyakran idézi későbbi írásaiban Banvillt, Gide-et és Valéryt; legalább annyira kötődik a francia líra *nagy* formalistáihoz, mint az analitikus Gide-hez. Ahogy Mallarmé megvalósította a „poesie pure"-t, úgy teremtette meg Decroux a test képzőművészetét és költészetét, a mime pure-t, a tiszta formák szoborszerű pantomimját. A nyilvános szerepléstől 1942-ben, 43 éves korában visszavonult, mielőtt mint előadóművész is-mertté válhatott volna. A tanításnak szentelte életét, mozgásrendszerét apró-lékos szorgalommal tökéletesítve, mind-végig következetes marad és visszahúzó-dó. Nem így tanítványai, akiknek nevével az egész világ rövid idő alatt megismerkedett: J. Barrault, M. Marceau, J. Soubeyran.

A pantomim jelrendszere

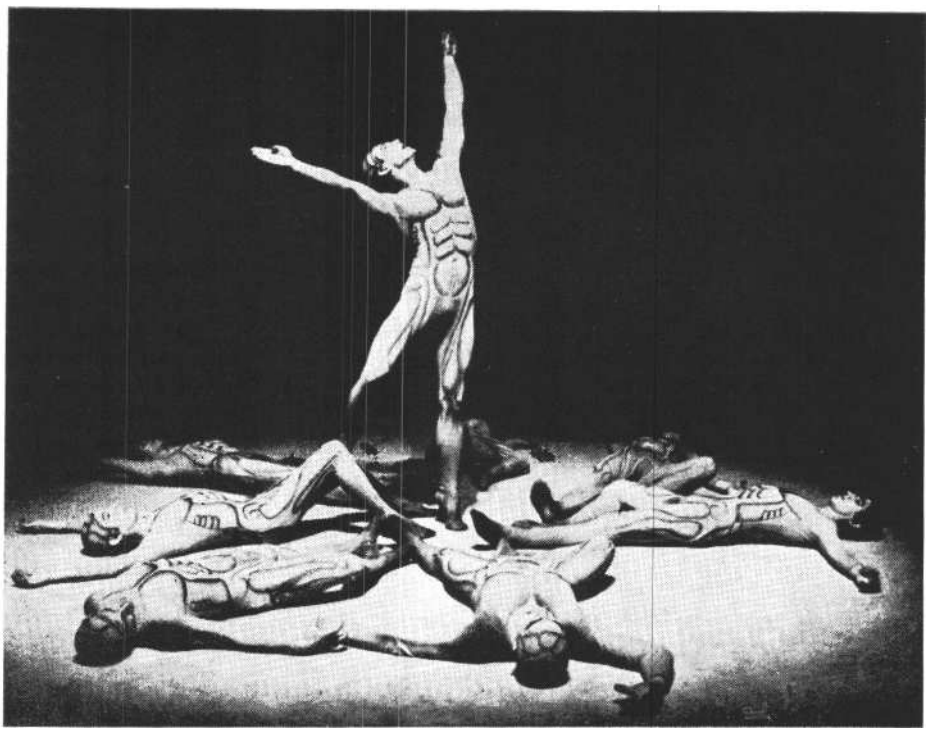
1. GEOMETRIA

A test lebontva egy pontból és egy vonalból áll. A pont a köldök, a vonal a gerincoszlop. A vonal egyik végén egy keresztléc (medence), másik végén gömbként egyensúlyoz a fej. A test fizikai, geometriai és színészi központja a köldök. Ebben a parányi pontban koncentrálódik a mimus energiája, ebből a parányi feszülő pontból sugároz ki indulatokat. „Az embernek két tevékenysége van, a húzás és a tolás. Húzunk önmagunk felé, eltolunk önmagunktól, s ez az önmagunk a köldök." (Barrault) A tökéletes mimusnak ahhoz, *hogy az* őt körül-vevő természeti formákat „legszebb és legélőbb" formájában megsejtesse, mind térben, mind időben egymástól függetlenül kell tudni mozgatnia testrészeit. Ennek legfőbb akadálya, hogy testünk diszharmonikus. A test szabálytalansága egyrészt a testrészek tagoltságából adódik, másrészt abból, hogy a különböző izmok különféle izomerőt képviselnek, harmadrészt a testrészek ízületi mozdíthatóságának változó mértékéből. Mindezekhez járul a test súlya, melynek mozgatásához térbelileg különböző izomerő szükséges (pl. guggolásból emelkedő lábak a mozgás különböző szakaszaiban más és más erőt képesek kifejteni). Végül, testrészeink jelentős része tagolatlan, s mint fémrúdra fűzött gyöngyök, képtelenek egymástól elmozdulni.

A mimusnak erős koncentrációval, az adott lehetőségeken belül szinte darabjaira kell szétszednie testét, ízületeit ki-lazítva, majd a megfelelő izomcsoportok

RÉSZLETEK KÖLLŐ MIKLÓS PANTOMIMJÁTÉKÁBÓL

tudatos kinevelésével, a meghatározott idegpályák használatával apránként ismét összeraknia - újra felfedezvén - régen elfelejtett és visszafejlődött izmait. Ez a módszer olyan test-tudat kialakulását eredményezi, melyet eddig egyetlen európai mozgásrendszer sem biztosított. Különösen nagy jelentőségű a medence és felsőtest derékból való, egymástól függetlenített vagy éppen összehangolt mozgatása. A testi mimézisben elsőrendű fontossága a törzsnek van, a karok csak a mozgás meghosszabbítását szolgálják. A medence és a láb biztosítják a test súlypontjának csúsztatását, valamint a test stabilitását. Ennek megfelelően, míg a felsőtest elsősorban maximális hajlékonyságra törekszik (pl. a gerincoszlop csigolyáinak kilazításával folyamatos, minden irányba terjedő törzshullámot képes végezni), addig a medence és a lábak ennek rögzítését biztosítják. Decroux példaként a cserépbe ültetett virágot említi a medence és a felsőtest helyzetének, illetve mozgásának lehetőségeire. Decroux tanítványainak híres etűdjében, A *fa életében* kitűnően illusztrálja ezt a példát. A téma - mint már az előzőkben láttuk - nem új. De míg a tánc-pantomim az utánzás lelki szükségletének kiélése, addig Decroux szigorúan megkomponált, tökéletes illúziójú koreográfiájában egy újfajta színházi dráma születik. Ot mimus, öt mezítelen mimus áll szorosan egymás mellett, lábuk a fa gyökérzete, mellkasuk a fa törzse, karjaik a lombozat, kézfejük és ujjaik pedig a levelek. Képzeljük el, hányfajta ritmust kell egyidőben, egymástól függetlenül követniük testrészeiknek, ha pl. egy szellő vagy egy heves szélroham rázza meg a fát. A törzs alig hajlik, az ág vastagságának megfelelően a felsőkar is kevésbé, a vékonyabb alsókar, majd a kézfej, illetve az ujjak mind jobban engednek az erőnek. Ehhez járul még, hogy az etűdben öt mimus végtagjait kell megfelelő összhangba állítani, figyelembe véve a természeti hatások különböző intenzitását, valamint a fa biológiai reakcióit. Ez a parányi, néhány percig tartó mikrovilág magába rejti a makro-kozmosz rendjét. A tél az ég felé meredő, görcsbe fagyott ujjak csöndje - az emberi halál csöndje.



JELENET TOMASZEWSKI PANTOMIM SZÍNHÁZÁNAK ELŐADÁSÁBÓL

2. GRAMMATIKA

Decroux két összetevőből állította össze mozgásrendszerét, *a mim* szubjektívből és a *mim* objektívből.

A mim objektív elképzelt dolgok felidézése testmozgások útján, mely lényegében az egyensúly elvén alapul. Példa-ként említjük a pantomimikus széllel szembeni járást, melyben a felsőtestet a széllökés hátrafeszíti, de ugyanezzel egy-időben a medence előretolódik, íjként feszítve ki a testet. A mimus ellenszegül a szél erejének, mellkasát a szél irányába tolja, míg medencéje ellentétes irányban mozog, segítve erőkifejtését. Ugyan-csak jó példa az ellensúlyos mozgásra egy képzeletbeli íj kifeszítése.

A mini szubjektív a pillanatnyi hangulat ábrázolásától a különböző karakterek felidézéséig terjed. A teljes testi törzshullám pillanatnyi lemerevítése - attól függően, hogy a medence es a felsőtest, illetve az egyéb ízületek milyen helyzetbe kerültek egymáshoz képest - mind újabb és újabb karaktert formál meg. Ezeket az alapkaraktereket mind szabatosabban lehet jellemezni tipikus gesztusaikkal. A két alapvető mozgásfajtával azonban még nem merülnek ki a testi kifejezés összes lehetőségei. Decroux-n túlmenően még két mozgáslehetőséget kell említenünk, az *absztrakt* és *a konvencionális* mozgást. Az absztrakt mozdulatoknak elsősorban hangulati tartalmuk van. Ezt a lehetőséget szívesen használja a modern balett is (Béjart). A konvencionális mozdulat olyan társadalmi fiktív jelrendszeren alapszik, mely színpadi játékban szimbolikussá növekedhet. Jó példa Brecht *Állítsátok meg Arturo Uit!* című darabjának rövid pantomim játéka, melyben egy hétköznapi gesztus ideológiai tartalmat nyerve, megváltozik.

Decroux újfajta mozdulatritmikát teremtett, ő nem csupán a levegővétel szükségességéből adódóan tagolja az egyes mozdulatelemeket, mint azt a kultikus tánc-pantomimokban tették, hanem szigorúan alárendel minden gesztust a drámai cselekménysorozatnak.

Ahhoz, hogy ne csak formális játék, *vagy* éppen illusztráció maradjon a pantomim, s jelrendszere valóban önálló, független és a beszéd jelrendszerével egyenértékű kifejezést biztosítson, rendelkeznie kell az auditív nyelv elemeivel.

Az auditív és a vizuális „nyelv"

A beszélt nyelv alapeleme a mondat, melynek három fő alkotója az alany, az állítmány és a tárgy. Amennyiben ezek a mondatrészek és a pantomim mozgásfajtái között kölcsönös megfeleltetést tudunk létrehozni, úgy a „néma" beszéd nyelvtanát is meghatároztuk.

Az alany mozgástani megfelelője a *testtartás.* Maga a testtartás dinamikus mozdulatlanság, sűrített dráma. Olyan töltelék, mely magába foglalja a már elmondottakat, és érzékelteti a még elmondásra várókat.

Az állítmány megfelelője a *gesztus. A* gesztus maga a cselekvés.

A tárgyat a *mozdulat* fejezi ki, mely egy részt elszigetel a térből, formát teremt, mely felett uralkodik és a mimus mozgásába épít.

A kertész locsolja a virágot.

A mimus nem teljesen reális, talán kissé Brueghel figuráira emlékeztető test-tartást vesz fel, majd a kiemeléstől függő sorrendben kezével virágot formál a térből, majd a locsolást, a fizikai mun-

kának azt a részét végzi, melyhez kialakult előző testtartása.

Végül, általánosan vizsgáljuk meg a pantomimnak mint az új nyelv jelrendszerének fogalmát. A szemiológia jeles képviselőjének, az amerikai pszichológus Ch. S. Pierce-nek nevéhez fűződik a jel fogalmának fő típusokra való felosztása. *A spekulatív nyelvtan c.* munkájában három csoportra osztja a jeleket: az ikon, az index és a szimbólum. *Az ikon* olyan jel, mely tárgyát, azaz, amit kifejez, fő-ként a hozzá való hasonlóság segítségével képviseli. Gyakorlatilag a pantomim esetében az ikon fogalma a mim objektívnek felel meg. *Az index* olyan jel, mely közvetlen, fizikális kapcsolaton keresztül ad információt; például az az ember, aki jellegzetesen széles, ingó járással jár, valószínű jele annak, hogy az illető tengerész. Mivel a legtöbb ember fizikális kapcsolatán keresztül kapja meg karakterét, így az index fogalma a mim szubjektívnek felel meg.

A jelek harmadik kategóriája *a szimbólum,* mely gyakorlatilag a társadalomban kialakult önkényes jel fogalmának felel meg. Erre példa a kézfogás gesz-tusa, melynek eredeti hivatása régen feledésbe merült. A szimbolikus jel kizár-ja az egyéni akaratot, nincs szüksége tárgyához való hasonlóságra vagy fizikai, közvetlen kapcsolatra. Ennek mozgástani megfelelőjét már mint konvencionális, illetve szimbolikus gesztust tárgyaltuk. Talán nem véletlen, hogy párhuzamként ide kívánkozik a költői hasonlat három fokozata: a matefóra, az allegória és a szimbólum. Barrault *Betegség, agónia, halál c.* számának utolsó gesztusa - a halál - ég felé törő kéz, mely csúcs-pontján megmerevedik, néhány pillanat csönd, majd folyamatos sebességgel le-felé haladva szinte letörli magáról az életet.

3. DRAMATURGIA

Az auditív jelek jóval áttételesebbek, mint a vizuálisak, így ez utóbbi felfogási és reagálási ideje is lényegesen rövidebb az előzőnél. A pantomim reneszánsza éppen egy másik vizuális művészet, a né-mafilm halálával kezdődik. A némafilm meghalt, de módszereinek java részét át-veszi a színpadi pantomim, annál is inkább, mivel a nem beszélő, testi színjátszás egyértelmű történetvezetése különösen megkívánja a filmes precizitást. Az előzőkben már láttuk, hogy a mimes elő-adása is szakaszokból, „mondatokból" áll. Ezek harmonikusan illeszkednek egymásba, megfelelő ritmusban peregnek képről képre: valójában egy háromdimenziójú színpadi filmalkotás jön létre, a fantázia közegében. A pantomim három komponensének (tér, idő, cselekvés) nagy mértékű sűrítettsége elképzelhetetlen lenne a némafilm módszereinek „a színpadi optika" egyéni stílusához való alkalmazása nélkül. Így nyelvezete után dramaturgiájának alapjait is kialakította. Néhány ezek közül:

1. idő-lupe: térben és időben sűrít. A távolodást vagy közeledést mindinkább lassuló, végül pedig teljes mozdulatlanságban, illetve teljes kiteljesedésben le-vő mozgással ábrázolja.

2. premier és total plan: a figyelemirányítás egyik leglényegesebb filmes módszere. A színpadon úgy jelentkezik, hogy a mimus csak azt a testrészét, illetve részeit mozgatja, melyeket premier planba akar helyezni, a többit lemerevíti. Különösen tömegjelenetek mimodrámai beállításánál nagy jelentőségű ez a módszer, mivel mindig az irányított figura kerül kiemelt helyzetbe.

3. vágás: a cselekvés sűrítettségét szolgálja, és lehetővé teszi az egyszemélyes néma színház létrejöttét. A mimus egyedül is több személyt képes megeleveníteni, ezeket megfelelő ritmusban vágja egymás mellé, így a néző képzeletében többszereplős dráma jön létre.

4. helyettesítés: módszerével a mimus a karaktereken kívül tárgyakat, közegeket stb. képes ábrázolni, hol testrészeivel, hol egész testével. Mikor az ábrázolt tárgy elveszti drámai funkcióját, a mimus leolvasztja magáról, feloldódik a térben, megszűnik tovább létezni. Ezek a módszerek teszik lehetővé, hogy elméletben egy ötfelvonásos színpadi drámát mimodrámában 15-20 perc alatt lehet előadni.

A tánc és *a mim*

A mim művészetének a többi művészetek - képzőművészet, színjátszás, filmművészet - közti elhelyezése után röviden még tisztáznunk kell a tánc és a mim közötti gyakori terminológiai bizonytalanságot. Éles határvonalat húzni a két műfaj között több mint merészség. Szinte ikertestvérként születtek. Az utánzás drámája és az önmagáért való ritmikus tánc, mely eksztatikus állapotba hozza a táncost és nézőt egyaránt, szorosan eggyéolvadt. Fejlődésük során eleinte csak körvonalazott profiljukat mind markánsabban rajzolják meg, de ez még nem azt jelenti, hogy végérvényesen szakítanának egymással.

A pantomim mozdulatai belső, pszichikai indításúak, míg a tánc fizikai alapon építi ki mozgásrendszerét. Az alapvető különbség kettejük között az, hogy míg „a modern mimus puszta cselekmény akar lenni" (Barrault), addig a táncos az idő folyamán egyre jobban felhalmozódott előre kidolgozott formákból építi fel az előadást. A mim az adott kor mindennapi életét keresi, szinpadán ezek karaktereinek és gesztusainak öntudatosításából alakítja ki időszakról időszakra formanyelvét. Mozdulatanyaga nem marad fenn, mindig újjáteremti önmagát. A pantomim aktuális és társadalmi jelenség.

A táncnak - formális anyagának rögzíthetősége miatt - nem jutott ez a háládatlan szerep.

A konvencionálissá vált tér-, idő- és táncformák mind szorosabban tapadtak a zene, a ritmus, a dallam hangzatára. A kapcsolat olyan intenzív, hogy a tánc és a zene szinte mellérendelt viszonyban állnak egymással.

A pantomim nem azért a „csend művészete", mert lemond a zenéről, hanem azért, mert a beszédet hagyja el. Előadásában a gesztus, a dráma az elsődleges, a hang alárendelt szerepet kap, elsősorban hangulati kiegészítésként vagy oldásként. A zenével való viszonyuk határozza meg mozgásrendszerük harmóniáját. „A táncosnál a lelket a mozgás súlypontjába képzelhetjük el (miközben minden testrész ehhez a súlyponthoz igazodik), a pantomimus azonban a lelkét az egyik kezébe, sőt egyik újjába is helyezheti. Az eszményi táncos sosem esik ki a harmóniából, a pantomimus a diszharmóniát emeli művészetté." (Kleist)

Térbeosztásukban is alapvetően különböznek. Míg a táncos technikai virtuozitásokra törekedve ugrásokkal próbál elszakadni a föld síkjától, addig a mimus szorosan kötődik a földhöz, és itt hozza létre a legkülönfélébb térillúziókat. „A tánc légies, a mim földies." (Marceau)

A pantomim rögzíthető az összes előadóművészetek közül a legkevésbé, így ez szorul rá leginkább előadójára, benne dominál legerősebben az időbeliség, vagyis a mulandóság.

„A pantomim annak művészete, hogy éljük, és a lehető legtovább életben tartsuk azt, ami élő." (Barrault)

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

György Acél:
Théâtre socialiste et la politique culturelle théâtrale

Le secrétaire du Comité Central du Parti Ouvrier Socialiste Hongrois s'exprime sur les possibilités et les perspektives du théâtre en Hongrie. Il prend position en faveur de l'art théatral socialite et réaliste, de n'importe quelle partie du monde qu'il vienne, et contre les tendences antihumanistes qui existent également partout. Il souligne l'importtance entre les liens d'un théâtre et son public et le rôle délicat de la critique marxiste.

Levente Osztovits:
Improvisations subjectives sur des thèmes d'actualité II

L'auteur hongrois engage une polémique contre Peter Brook qui veut réduire l'auteur dramatique à un élément du mécanisme théâtral. Les nouveaux drames hongrois prouvent qu'on peut adapter de nouvelles tendances d'une façon moderne à un niveau élevé de la littérature. Le drame réagit à la communauté d'une façon beaucoup plus intensive que le théâtre, dans lequel la sensibilité sociale est beaucoup moindre.

En marge des discussions

Cette causerie avec quatre jeunes metteurs en scène László Babarczy, István Iglódi, Gábor Székely et Gábor Zsámbéki partit des récentes discussions sur la vie théâtrale. On parla des rapports entre la littérature dramatique et le théâtre, des questions de la dramaturgie traditionnelle et nouvelle, des problèmes de la modernité et du maniérisme dans le moderne.

Roger Planchon:
Les nouveaux écritures de la scène

Le metteur en scène français bien connu, au lieu de confronter texte et mise en scène, dans sa conférence au Colloque d'Essen au mois de mai 1970, a parlé des écritures dramatiques et pour la scène. Ses conceptions sont basées sur l'analyse de l'oeuvre du Living Theatre, Victor Garcia Savary et autres metteurs en scène de renom. Nous donnons un extrait de cette conférence.

György Kemény:
Discussions sur le théâtre – styles de théâtre

Le dramaturge du Théâtre Thalia donne un aperçu de la discussion qui eut lieu dans les colonnes du journal Népszabadság sur les rapports entre le drame et le théâtre et donne son opinion sur les rapports de la dramaturgie traditionnelle et nouvelle, dans l'échange de vues qui paraît à ce sujet dans les colonnes de notre journal Théâtre. A son avis les présentations théâtrales nées de conceptions divergentes ont leur raison d'être et toutes les tendances de style enrichissent la vie théâtrale hongroise.

Miklós Almási:
Equations

La Scène Littéraire de Budapest présenta deux pièces en un acte de l'écrivain dramatique hongrois Ferenc Karinthy sous le titre A Pest et à Buda. L'une nous donne un tableau de l'atmosphère politique dans les années cinquante, l'autre nous présente quelques personnages typiques des temps qui ont suivi 1956.

Tamás Ungvári:
Modernité et fidelité

Le Studio du Théâtre Madách a présenté le Misanthrope de Molière en constumes modernes, mais conservant la forme originale en vers. Selon l'auteur de l'article il en est résulté une telle contradiction que la raison même de la modernisation en est devenue douteuse.

István Nánay:
La motilité sur la scène

L'auteur présente de nombreux exemples tirés des présentations de la capitale et de la province pour illustrer que la technique cinétique a perdu son prestige sur les scènes de la Hongrie. Nos acteurs se déplacent à peine, ne se soucient guère de la culture physique, du sport et les ans passant, leur démarche sur la scène devient pesante.

Mihály Bátki:
Les rôles de László Tahi Tóth

Portrait du jeune artiste du Théâtre de la Comédie qui, dans ses deux dernières créations (dans Summer and Smoke de John Buchanan T. Williams et dans The Iceman Cometh d'O'Neill) a rendu d'une manière expressive la figure de deux êtres à l'âme desséchée.

György Jósfay:
Le jeune acteur Gábor Markaly

Le Théâtre National de Miskolc a présenté L'idiot de Dostoiewski dans l'adaptation de Tostogonov, avec un très jeune acteur, Gábor Markaly dans le rôle du Prince Michkine. L'article du metteur en scène de la capitale analyse la création de ce rôle.

Judit Szántó:
Enquête sur douze jeunes hommes furieux

On parle peu de nos jours du courant anglais des Jeunes Hommes Furieux, de ses représentants éminents. Cet article examine ce qui est advenu à ces auteurs, sont-ils toujours présents dans la vie théâtrale anglaise actuelle et quelles sont les causes de la diminution de leur importance.

András Pályi:
Cordonniers et mannequin de paille sur les scènes de Varsovie

Certains théâtres de Varsovie redéut ouverts en l'été. Cette année, au mois de juillet, la grande attraction était la présentation au Théâtre de l'Athénée de la pièce de Witkiewicz intitulée Szewcy. Relatant la présentation, l'auteur évoque les traditions du théâtre polonais à l'époque de l'oppression et de la lutte pour l'indépendance et c'est à leurs reflets qu'il analyse cette présentation moderne.

Péter Herzum:
Éléments hongrois dans le théâtre vietnamien

D'après les recherches récentes il est possible que des chanteurs et trouvères hongrois, captivés par les Mongols à l'époque des invasions du XIIIe siècle, soient arrivés jusqu'au Vietnam et qu'ils aient implanté certains éléments européens et même hongrois dans le théâtre et la musique folklorique vietnamiens.

Károly Kecskeméti:
La Seconde Scène

L'article traite de l'activité de James Roose-Evans, une des personnalités dirigeantes du théâtre expérimental anglais. Il nous fait connaître l'oeuvre d'Evans intitulée Directing a Play et analyse la représentation expérimentale de 1970 de la Seconde Scène du Hampstead Theatre Club, sur laquelle Evans a mis la pièce en scène pour ainsi dire sans paroles.

Miklós Köllő:
Dans l'espace nu – le pantomime

Le directeur de L'Ensemble Domino, célèbre groupe amateur hongrois de pantomime recherche les antiques traditions de notre art de la pantomime, puis il classe les artistes éminents de notre époque suivant les traditions auxquelles ils se rattachent. Il réserve une place prépondérante aussi aux questions théoriques de cet art.

Ára: 12,- Ft

A PRÁGAI QUADRIENNÁLÉ ANYAGÁBÓL: VÁGÓ NELLI JELMEZTERVEI BULGAKOV: ÁLSZENTEK ÖSSZEESKÜVÉSE CÍMŰ DRÁMÁJÁHOZ (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)