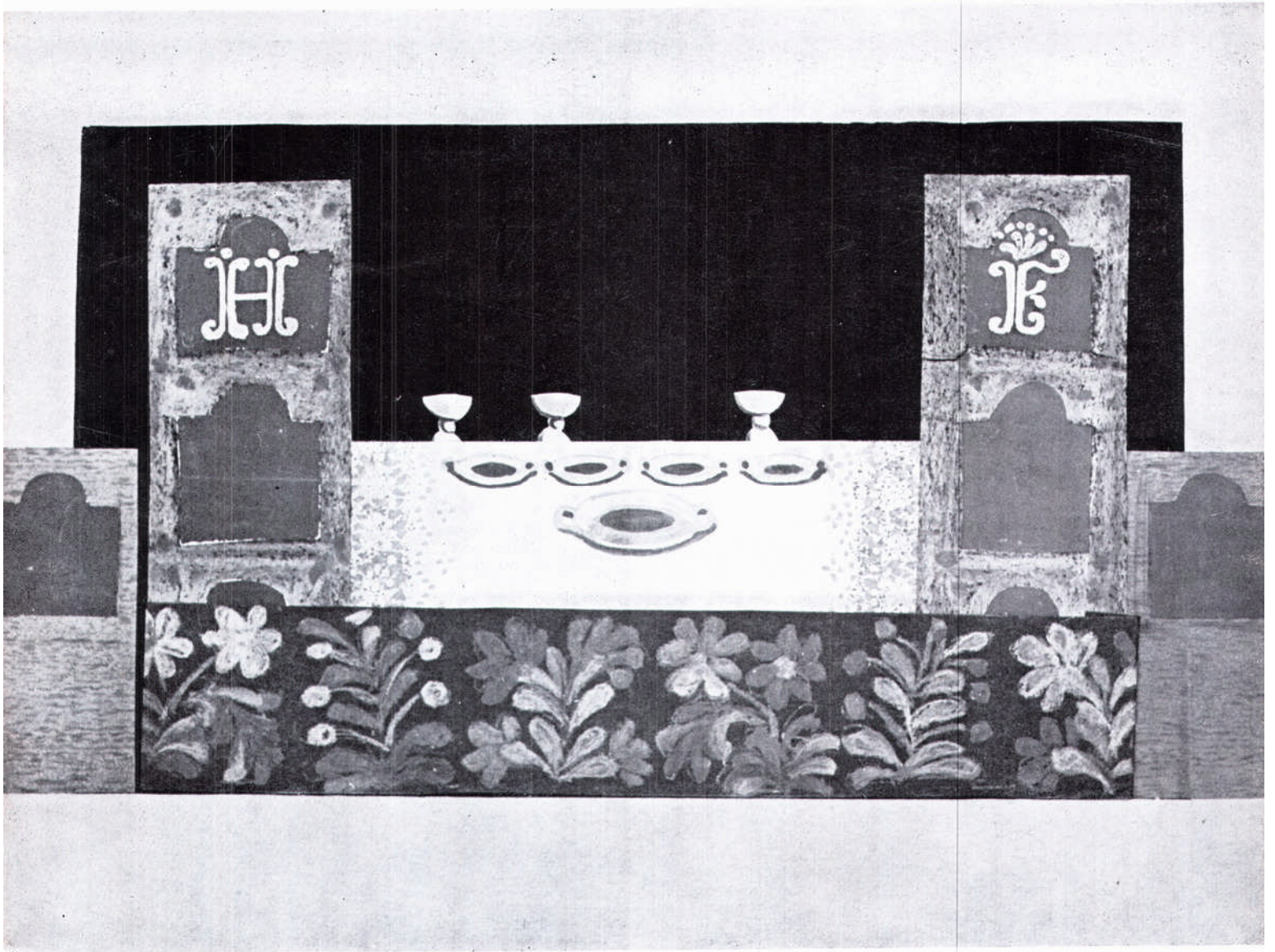
SZÍNHÁZ



Pályi András: Állóvíz-e a magyar színház? • Gábor István: Budapesti szabadtér '74 • Nánay István: Amatőr találkozó Kazincbarcikán • Mészáros Tamás: Amikor unatkozik a néző lelke • Gábor Miklós: Feljegyzések Alceste-ről • Molnár Gál Péter: Harmadik Richárd élete és halála • Koltai Tamás: Hogyan játszanak az angolok – Peter Brook után? • Földes Anna: Népszínház – Chicano módra • Bécsy Tamás: A drámaelméletről és a dramaturgiáról

1974

November

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VII. ÉVFOLYAM 11. SZÁM 1
974. NOVEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül, vagy postautalványon. valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

74.2803 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:
Jelenet az Aranykulcsocska című bábelőadásból
(Naivni Divadlo Liberec)

A hátsó borítón:

Koós Iván díszletterve
Kodály Háry János című daljátékának
bábszínházi előadásához

TARTALOM

PÁLYI **ANDRÁS**

Állóvíz-e a magyar színház? (1)

játékszín

GÁBOR ISTVÁN

Budapesti szabadtér '74 (4)

CSERJE **ZSUZSA**

A nép ellensége és a fiatal közönség (7)

NÁNAY ISTVÁN

Amatőr találkozó Kazincbarcikán (8)

négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS

Amikor unatkozik a néző lelke
(Beszélgetés Bodrogi Gyulával) (12)

arcok és maszkok

CSÍK ISTVÁN

Koós Iván, a bábtervező (16)

~ A I BOTOND

A Kikiáltó: Király Levente (19)

műhely

GÁBOR MIKLÓS

Feljegyzések Alceste-ről (20)

világszínház

MOLNÁR GÁL PÉTER

Harmadik Richárd élete és halála (23)

KOLTAI TAMÁS

Hogyan játszanak az angolok - Peter Brook után? (26)

FÖLDES ANNA

Népszínház - Chicano módra (30)

DÉVÉNYI RÓBERT-TARBAY EDE

Meghalt Petruska - éljen Petruska! (34)

fórum

BÉCSY TAMÁS

A drámaelméletről és a dramaturgiáról (38)

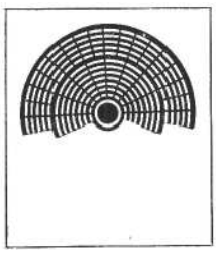
szemle

RÁCZ-SZÉKELY GYŐZŐ

Kocsis Rózsa: Igen és Nem (48)

PÁLYI ANDRÁS

Állóvíz-e a magyar színház?



Ismét egy színházi vita, mely, úgy tűnik, alkalmat kínál ahhoz, hogy az indulatokat felkeltse. Ablonczy László terjedelmes listát állított össze azokból a vétségekből, melyeket szerinte a magyar színházi élet, elsősorban igazgatók, főrendezők, rendezők követtek cl a magyar drámairodalom ellen. E lista hat zsúfolt oldalt tett ki az Alföld júliusi „kritikai" számában, melyből elmaradt a szokásos szépirodalmi anyag, ellenben összesen 38 kritikai írás látott napvilágot. A debreceni folyóirat 1974/7. száma, melyről *most* szó van, elsősorban a mai magyar szépprózа és líra iránt mutat érdeklődést, de több figyelmet szentel az irodalomesztétika általánosabb kérdéseinek, az irodalomszociológiának, szoaiográfiának, a politikai és társadalomtudományi irodalomnak is, mint a mai magyar dráma és színház helyzetének. Ez utóbbi téma-körben két írás jelent meg a lapban; Simon Zoltán *Napjaink magyar drámái* címmel készített értekezést, Ablonczy *Magyar dráma - magyar színház* címmel kért szót. Furcsállhatnánk te-hát, hogy Ablonczy dolgozata mellett a másik 37 írásnak, köztük Simon Zoltán drámaelemzésének sem támadt különösebb visszhangja; talán mert azok „csupán" *érdemleges vitára* kínáltak lehetőséget. Ablonczy viszont bőségesen ad apropót az indulatkeltéshez. Azt hiszem, ez súlyos vétsége a magyar dráma és színház ellen.

Esetlegességek

Engedtessék meg nekem, hogy mellőzve a további hosszadalmas általános bevezetést, *kiragadott példákhoz* nyúljak, s az alábbi megállapításokat idézzem Ablonczytól: 1. „Sütő András most közreadott *Egy lócsiszár virágvasárnapja* című drámáját már az új évad jelentős eseményeként kellene hírelni. Semmi sem mutatja egyelőre, *hogy* valamelyik színház is tudomásul vette volna." 2. „Raffai Sarolta is csak kétszer volt szerző otthonában, s a következő, a nemzetibeli újabb bemutató végképp elvette kedvét a színháztól, keserű szavakkal vallott erről." 3. „A fiatalított kecskeméti és kaposvári szín-ház is mintha a magyar drámákat kerülve igyekezne most színházat csinálni."

Mire e sorok megjelennek, már lezajlott a Sütő-darab kaposvári bemutatója (minden más híreszteléssel ellentétben igen rövid „átfutási idő" alatt, hisz *az Egy lócsiszár virágvasárnap*-ja az Igaz Szó 1974/4. számában jelent meg), s a kecskemétiek idei műsorterve is Raffai Sarolta *Vasderes* című új darabját „híreli", sőt a kaposváriak is, a kecskemétiek is még két-két magyar szerző darabjával foglalkoznak, az utóbbiak például Illyés Gyula Tűvétevőkjével is. Az igazsághoz persze hozzátartozik, hogy az említett színházak műsorterve akkor még el sem készült, amikor Ablonczy cikkét nyomdába adta; de akkor miért beszél látatlanban az őszi évadról? Az is igaz, hogy az említett színházak „megfiatalításuk" óta valóban nemigen játszottak magyar drámát, de hisz a kecskemétieknél ez mindössze egy évadot jelent, a kaposváriaknál már többet, s őket valóban érheti c vonatkozásban némi szemrehányás. Magam részéről mégsem mondanám, *hogy* Kecskemét és Kaposvár a magyar drámákat *kerülve* igyekszik színházat csinálni; ki tudja, nem arról van-e szó, hogy nem találtak olyan új magyar drámát, mely művészi elképzelésükkel összhangban lett volna?

Máris túl messzire futottam e kiragadott példák kapcsán. Nem kívánok ugyanis a „fiatalított" együttesek védelmében fellépni (tegyék meg ők, ha szükségesnek tartják), csupán azt szerettem volna jelezni, hogy az olyasféle érvelés, mint Ablonczyé, enyhén szólva is, milyen *kockázatos:* könnyen bumerángnak bizonyulhat. Nem csodálkoznék például, ha az említettek megsértődnének és élénken tiltakoznának. Tudomásom szerint eddig nem tették. Várkonyi Zoltán viszont megtette az Élet és Irodalomban az Alföld cikkírójának egy másik mondatával kapcsolatban, mely ekképpen hangzik: „úgy lát-szik, hogy elsősorban színész művészpalánták és más előnyt élvezők lesznek ama bizonyos, sokak által áhított főiskola hallgatói." Várkonyinak teljesen igaza van abban, amikor megállapítja, hogy színészdinasztiák mindig is voltak és lesznek is, továbbá mint a főiskola rektora, teljesen korrektül jár el, amikor védelmébe veszi tanártársait, s megállapítja, hogy a felvételi vizsgán számukra kizárólag a tehetség a döntő. Sem-miképp *sem* értek egyet azonban Várkonyi indulatosságával (mint ahogy Ablonczyéval sem) : belekapaszkodik a cikk-író bizonyos mondatainak kétes *értelmébe,* s közben ő is megfeledkezik a lényegről. Mert arról valóban érdemes lenne vitatkozni, hogy a főiskolára felvett hallgatók természetes adottságaiból, tehetségéből, egyéniségéből milyen ízlés, milyen szín-házi eszmény olvasható ki; s arról még inkább lehetne beszélni, milyen színvonalon folyik a képzés a főiskolán. Persze nem ebben a hangnemben.

Gondolom, ha van olyan olvasóm, aki még eddig nem vette kézbe A. L. említett írását, e kiragadott példák után minden bizonnyal megteszi. Arra semmiképpen sem vállalkozhatom. hogy mondatról mondatra a fenti három-négy idézethez hasonlóan részletesen ismertessem az Alföldben megjelent írás állításait. Nem is lenne értelme. Hisz Ablonczy akármilyen elfogultsággal fogott is tollat, csak akkor van valami haszna az általa felvetett kérdésekkel foglalkoznunk, ha megpróbáljuk érdemleges szintre terelni a disputát.

Az eddigiekből, remélem, kiderült, hogy Ablonczyval *vita-módszerét* illetően van alapvető konfliktusom. Maga a cikk-író is, az Alföld szerkesztőségi lábjegyzete is hivatkozik Gyurkó Lászlónak a Valóság 1974/4. számában megjelent *Milyen színházat szeretnék?* című írására. Nos, megjegyezhetném, hogy Gyurkó nem állapította meg kategorikusan, hogy a magyar színház *nem szolgál, hanem kiszolgál,* hanem elemezte azokat a körülményeket, melyek közt a színház csak kiszolgálja a közönséget, ahelyett, hogy szolgálná. Vagyis Gyurkó László esszéje egészen *más hangnemben* szólt, mint amilyenben ez a mostani vita fellángolt (ezért csak bizonyos időbeli közelség folytán említhető itt), amit többek közt az is jelez, hogy Gyurkó alapgondolata: a színházban „minden mindennel összefügg". Ha valamit, legalább ezt *meg* kellett volna hallani Gyurkó írásából, mert akkor most nem kellene mindent Ádám és Évánál kezdenünk.

Szándékosan vettem kiragadott, mutatós ellenpéldákat a lényegi vita helyett: az Alföld vitaindítónak szánt cikke is ez-

zel a módszerrel élt. Az ilyesféle érvelés nagyon hatásosan hangozhat, ám mert alapjában véve esetlegességekkel dobálózunk, a vita hatásossága teljesen esetlegessé válhat. Kiderülhet például, hogy Sütő András darabját mégiscsak eljátsszák, hogy Raffai Sarolta mégiscsak darabot ír, s ki tudja, nem derül-e ki holnap, hogy Szakonyi is írt darabot, hogy Németh László *Colbertjét* mégis bemutatják, hogy Sinkovits Imre vagy Törőcsik Mari mégis kap olyan szerepet, amellyel elégedett lesz, sőt még akár az is, hogy a Gyermekszínház újra felveszi Bartók Béla nevét. De félre a tréfával, és félre az esetlegességekkel: próbáljunk közelebb kerülni ahhoz, amiről érdemes beszélni.

‚Színházi jelleg" és ját ékstílus

Ha jól értem, A. L. írásának alapeszméje nem más, mint hogy *nincsen magyar színház magyar dráma nélkül.* Ezzel a gondolattal tökéletesen egyetértek, s ebbeli meggyőződésemnek többször is kifejezést adtam a SZÍNHÁZ hasábjain és más lapokban is. Kell-e történelmi példákat, eseteket, külföldi analógiákat sorolni? Ismét csak nagyon esetlegesen megtette ezt A. L. is, majd hozzáfűzte a maga „névsorát" Berkes Erzsébet az Alföld 1974/10. számában. Nem szeretnék a nevek bűvöletébe esni, de ha már Paulay Edétől, Ditrói Mórtól Németh Antalig ki-ki felemlegeti a maga „kedvencét", igazán ne feledkezzünk meg Gellért Endréről sem, akinek saját vallomása szerint a drámaíró Illyés például nem keveset köszönhet. Még-is szívesebben hoznék másik példát, nevezetesen azt, hogy Magyarországon a színjátszás mindaddig jószerivel gyerekcipőben járt, amíg nem teremtett eleven kapcsolatot a kor jelentős írói egyéniségeivel. Azért (hivatkozom *szívesebben* erre, mert haszontalannak érzem a különböző névsorolvasásokat: sokkal inkább irányzatokról, törekvésekről, fejlődési tendenciákról kellene beszélnünk, akár hátra-, akár előrenézünk.

Ez az, ami A. L. színházi körképéből teljességgel hiányzik. Ő meglátott egy „igazságot" - legjobb esetben féligazságot - nevezetesen azt, hogy a magyar színházak nem éreznek kellő felelősséget a honi drámairodalommal kapcsolatban. Ebben kétségkívül sok igazság van. De megfogalmazható így is a kérdés: vajon az írók kellő felelősséget éreznek-e a magyar színházművészet jövőjét illetően? Vagy ismételjük az agyoncsépelt „helyzetjelentést": az írók „lenézik" a színházat, mert azt csak a siker, a jó szerep stb., egyszóval a „szakma" érdekli; a színházak viszont „lenézik" az írókat, mert nem értenek a „szakmához". Aki ült már új magyar dráma színpadra állításának próbáin, az tudja, hányszor folynak késhegyig menő viták arról, hogy egy mondat elmondható-e a színpadon vagy sem. Arról, hogy a leírt szavak mást jelentenek, ha színpadon hangzanak el, mint a papíron. Arról, hogy az egyik színészegyéniség hitelt tud adni ennek vagy annak, míg a másik szájába egészen más szavak kínálkoznak. És így tovább. Persze, már az a jó, ha valóban késhegyig menő viták vannak, s nem a kölcsönös „lenézésből" eredő kézlegyintés, aminek következtében az író megkapja a honoráriumot, a színház viszont bemutatja az új magyar drámát.

A hangsúly ugyanis, véleményem szerint, *a kapcsolaton* van. Ha színház és az írótársadalom közt valóban létrejön a kapcsolat, ha valóban szellemi impulzusokat tudnak egymásnak adni, akkor kezdődik el a *műhelymunka.* Ha A. L. is úgy gondolja, mint én (s bizonyára még sokan mások), hogy nincsen magyar színház magyar dráma nélkül, akkor mindenekelőtt arra kellett volna rámutatnia, hogy kevés az igazán egészséges szellemű színházi műhely e hazában. De ezt statisztikai adatokkal - ráadásul néha pontatlan adatokkal - illusztrálni, eleve képtelenség. Aki a színházi műhelymunka jelenlegi helyzetéről akar szólni, annak némileg bele kellene tekintenie az egyes színházak munkájába. Lehetséges, hogy Ablonczy László megtette ezt, ám írásában ennek nemigen van nyoma. Egy-két *pletykát* kétségkívül rögzít írásában, például, hogy az *Adáshibát* váratlanul épp akkor vették le a műsorról, amikor *A hongkongi parókát egy* másik fővárosi színház bemutatta. Hogy emögött színházi féltékenységek és személyi ellentétek húzódnak? Lehetséges. De ettől a Vígszínház nyugodtan lehet az ország legelső vagy akár legutolsó színháza is; nem ezen fordul meg a dolog, hanem hogy a megtartott előadások mit tükröznek. Beszéljünk arról, hogy ki ül a nézőtéren, hogy milyen játékstílus jellemzi a színházat stb.

Igen, a játékstílus: A. L. ezt a szót nem írja le, de beszél *színházi jellegről,* s arról is, hogy a szocializmus körülményei közt a színházi munka „iránya és eredménye ... ideológiai-politikai és egyúttal *jellegbeli* kérdés". A főiskolai színészképzéssel kapcsolatban is kitér a jelleg problémájára, rámutatva, hogy a jövő színészei nem a magyar drámairodalmon tanulják mesterségüket, s ezért nincs érzékük Illyéshez, Németh Lászlóhoz, Tamásihoz. Megvigasztalja-e Ablonczyt, ha bebizonyosodik, hogy ugyanezeknek a növendékeknek Brechthez, Lorcához, Csehovhoz, sőt Shakespeare-hez sincs érzékük? Mint jeleztem, mélyebben kellene itt vitatkozni a főiskolai képzés hogyanjáról; ez azonban messze vinne témánktól. Ablonczy-nak ismét megvan a maga részigazsága: természetesen az új magyar színésznemzedékeknek iskolázottabbaknak kellene lenniük a magyar (és főleg a klasszikus) drámairodalomban. De mégse abszolutizáljuk *a nemzeti jelleget.* 'Nem hiszem, hogy Tamási Áron *Énekes madarát* azért nem tudjuk tisztességgel eljátszani, mert „nincs tehetséges fiatal színész, aki egy parasztlegény költői figuráját eljátszaná". Inkább fordítva: nagyon is népszínművesen értelmezzük még Tamásit. Figyelmébe ajánlanám például Ablonczynak az *ősvigasztalást,* melyet ő nem említ, vesse össze *az Énekes madárral:* Tamásinak mekkora utat kellett megtennie visszafelé, míg olyan darabokat írt, amelyeket aztán a Németh Antal-féle Nemzeti Szín-házban elő lehetett adni. Ami másrészről még mindig Tamási Áron és Németh Antal színháztörténeti jelentősége mellett szól.

Megvallom, Berkes Erzsébet „ellenpontjai" közül a legszellemesebbnek azt éreztem, amikor az Ablonczy által felmagasztalt Németh Antal-féle Nemzeti Színházhoz fűzött észrevételeket. Jól mondja Berkes, nemcsak ez a három évad létezik a magyar színháztörténetben, fel is sorol egy-két nevet az elődök közül, akik szintén tettek valamit a magyar drámáért, majd megjegyzi: ott van még Hevesi Sándor is a Shakespeare-ciklusaival, Molière- és Ibsen-bemutatóival. Lehet, hogy ez logikai bukfenc, de mélységesen igaz: kevesen tettek olyan sokat az új magyar drámáért, mint Hevesi Sándor, amikor Shakespeare-t, Molière-t és Ibsent játszott. Megváltoztatta a közönség ízlését, a színház ízlését és nem utolsósorban *az írók ízlését.* Vannak korszakok, amikor különösen sokat jelentenek a klasszikusokat újraértelmező előadások. Azt hiszem, napjainkban is hasonló jelenség tanúi lehetünk. Ha egy színházi alkotóművész valóban tenni akar valamit a magyar dráma jövőjéért, mindenekelőtt meg kell változtatni a színházak, a közönség és az írók ízlését. Persze tisztelet a kivételnek. Továbbá megjegyzendő, hogy ehhez elsősorban olyan rendezőre van szükség, akinek ízlése van, és tudja, milyen színházat akar.

Mikor volt rá példa, hogy Shakespeare-rel, Csehovval olyan mai problémákat feszegető, izgalmas, *közéleti* problematikájú színház született hazánkban, mint az elmúlt esztendőkben? Hivatkozzam ismét Peterdi *Nagy* László írására a SZÍNHÁZ 1974/7. számában, s a körülötte támadt vitára, mellyel kapcsolatban magam is elmondtam észrevételeimet e hasábokon? Őszintén sajnálom, hogy sem A. L., sem pedig azok, akik hozzászóltak az általa nagyon is borúsra festett színházi körképhez, nem jutottak el idáig okfejtésükben. Mert ha úgy tetszik, a bajok is mélyebben húzódnak, mint ahol ez a vita keresi, és a biztató jelek sem a felszínen keresendők.

Simon Zoltánnal egyetértek abban, hogy az utóbbi esztendők magyar drámatermése a hatvanas évekhez képest bizonyos visszaesést jelent, de amikor Szilassy Zoltán az Alföld 1974/8. számában azt a következtetést vonja le, hogy „az ötvenes és a hatvanas évek pezsgéséhez képest a közel-múlt *színházi élete* stagnálni látszik" (kiemelés tőlem, P. A.), akkor teljesen mellékvágányra fut. Igaz, később már ő is „állítólagos állóvízről" beszél, de ez nem változtat rajta, hogy ugyanúgy elfeledkezik a „minden mindennel összefügg" szín--házi igazságáról, mint A. L.: a drámairodalom viszonylagos visszaesése nem jelenti feltétlenül a színházi élet stagnálását. Nagy baj, hogy ilyesféle *elemi fogalmakról* kell vitatkoznunk, ahelyett, hogy arról beszélnénk: mi lehet például az oka annak, *hogy* a fiatal írónemzedék ígéretes tehetségei és a fiatal színházi nemzedék olyan nehezen találja egymást, miközben többnyire ugyanarról beszélnek? Ha csupán ezzel az egyet-len kérdéssel szembenéznénk, mindjárt szemügyre kellene venni, mi az, ami rossz örökségként ránk nehezedik, s mi az, amit az inspiratív erejű hagyományból rossz beidegződéssel elvetünk? Miért nem öntjük ki végre a mosdóvizet, vagy ha kiöntjük, miért öntjük a gyerekkel együtt?

Az elfogultság kultusza

Most nyilván annak kellene következnie, hogy felsoroljam azokat a biztató jeleket, amelyek A. L. hosszú bűnlajstroma ellenére is azt bizonyítják, hogy a magyar színházi élet nem állóvíz. Végre nem az. Mégsem sorolom, mert visszajutnánk a névsorolvasáshoz, a személyeskedő hangnemhez, ahonnan ennek a vitának, ha folytatódik, mindenképpen ki kellene vergődnie. Egyébként magam megírtam jó néhány színházi előadásról, rendezőről, színészről, akiben ilyesféle ígéretet érzek, mit miért tartok biztató jelnek színművészetünk jövőjét illetően: ezt is a SZÍNHÁZ hasábjain is, másutt is. Természetes, hogy nemcsak a fiatalabb korosztályról van szó, inkább fiatalos alkotói kedvről és művészi tudatosságról. Hogy mégis nevet említsek, példaképpen leírom Major Tamás és a tavaly diplomázott Asher Tamás nevét. Hogy csak kiugró sikereikre hivatkozzam: végiggondolta-e Ablonczy, mennyit használt Major a magyar dráma ügyének A *luzitán szörny* előadásával vagy Asher Szép Ernő Patikájának szín-padra vitelével?

Mindezt azért tartom fontosnak hangsúlyozni, mert A. L. vitaindítójában nem áll ugyan írva, hogy a magyar színház - állóvíz; ám minden ellenkező látszat ellenére feltételezve jóindulatát, egyedül ebben érzem az írás hangvételének okát. Ablonczy ugyanis, úgy tűnik, nem elégedett meg azzal a hosszú listával, amit összeállított, hanem a mondatok fogalmazásában is igyekezett még egyet „csavarni" a vádpontok súlyosságán. Így valóban az az érzése támad az embernek, hogy azt üti, akit éppen lát; holott lehetséges, hogy nem akart mást, mint kissé megzavarni az állóvizet. Nem ártott volna természetesen, ha előbb közelebbről és alaposabban szemügy-re veszi, hogy valóban állóvíz-e, amit ő annak lát. S ha alaposabb diagnózis után is így tartja, akkor is inkább a *diagnózist* kellett volna közzétennie. A parton állni és köveket hajigálni -- akár pocsolyába, akár sebes hegyi patakba -, meglehetősen gyerekes dolog.

Jouvet-t: idézi, aki Giraudoux-val való együttműködéséről ezt mondta: „Ha mesterségem és pályám gyakorlatából más egyéb jogcímem nem maradna a dicsőségre, csak hogy az ő műveit játszottam, nekem ennyi is elég." Majd hozzáfűzi: „Melyik rendezőnk vallhatna ilyen őszintén, szeretettel és önzetlen elfogultsággal?" Megvallom, nekem nem tetszik Jouvet elfogultsága. Ő persze megtehette, mert tudta, hogy minden őszintesége, szeretete és önzetlensége ellenére, bőségesen marad jogcíme a dicsőségre azonkívül, hogy Giraudoux-t játszotta. Nem tudom, hogy nem több-e, mint magának Giraudoux-nak, akinek egyébként, ha úgy tetszik, Jouvet nélkül is megvan a maga jogcíme a dicsőségre. Ami viszont igaz: hogy Jouvet-nak sokat adott Giraudoux, és Giraudoux-nak sem kevesebbet Jouvet.

Ismétlem: a lényeg a műhelymunka. Akár a francia iroda-lom és színház kapcsolatáról mondunk példázatot, akár a magunk háza táján nézünk szét. Ez azonban nem elfogultság kérdése. Ha Jouvet elfogultságát nem tartom rokonszenves-nek, még kevésbé tartom annak Ablonczyét. A legkevésbé azonban azt, hogy Ablonczy nemcsak gyakorolja az elfogultságot, de fel is szólítja a színházakat: legyenek elfogultak a magyar drámával. Magam részéről inkább azt mondanám : ne legyünk elfogultak, legyünk szigorúak. Az, hogy valami magyarul íródott - akár határainkon innen, akár határainkon túl - nem esztétikai mérce. Világnézetileg természetesen nem közömbös, hogy mai problémákat vet-e föl a darab, a mi valóságunkat idézi-e? De minden eszmét le lehet járatni esztétikai engedményekkel, rossz előadásokkal. Többek közt a magyar dráma formális pártfogolásával is. Azzal is, ha „lélektelenül" mindent bemutatunk, amit megírtak. Inkább játsszunk Shakespeare-t: természetesen úgy, hogy segítsük vele az új magyar drámát is.

A színházi munka nem máról holnapra hozza gyümölcsét. Pozitív és negatív előjelű statisztikákat lehet máról holnapra készíteni. Elfogultsággal is, anélkül is. A napi munkában azonban az elfogultság rossz tanácsadó. S ha vitatkozunk: a vitában is az.

GÁBOR ISTVÁN

Budapesti szabadtér '74

A jó szándékú igazgatás évről évre megkönnyíti a kritikus helyzetét, aki a budapesti nyári előadásokról kíván beszámolni e folyóirat hasábjain. Hol vannak már azok az idők, amikor a recenzensnek kínos gonddal kellett összeállítania programját, hogy valamennyi szabadtéri produkción jelen lehessen! Nyolc-tíz estéjét foglalta le ezekben a korábbi években az a sokféle előadás, amelynek szem- és fültanúja akart lenni. Már tavaly és az idén is mindössze kétszer vette igénybe idejét a kritikusi munka: egyszer a Budai Parkszínpadra, egyszer pedig a Város-majori Színpadra látogatott el. (Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a Park-színpadon kétszer néztem meg a *Luxemburg grófját*, mert korábban Uri István, később pedig a balesetéből felgyógyult Németh Sándor volt a táncoskomikus.) A Margitszigeten jórészt operákat játszottak, ezek zenei elemzése azonban nem ennek a beszámolónak a feladata, szcenikai szempontból pedig kevés tanulságot kínált a *Hunyadi László, az Aida* és a *Mefistofele* előadása.

Meglepetéssel, újdonsággal sem a Parkszínpadon, sem a Városmajorban nem találkoztam. Láthattam viszont mindkét helyen egy-egy ízlésesen tálalt, kellemes esti szórakozást nyújtó elő-adást, ami pedig nemcsak nyáron, ha-nem az őszi-téli évadban sem 'lebecsülendő teljesítmény.

Luxemburg grófja

Lehár Ferenc régi, közismert, csacska meséjű, de zeneileg annál igényesebb operettjét, *a Luxemburg grófját az* egész nyári szezonban a Budai Park-színpadon játszották, erre az alkalomra fölfrissített változatban. A zenés műfaj két jó mestere, Békefy István és Kellér Dezső dolgozta át és porolta le kissé a történetet, Gábor Andor verseit pedig Szenes Iván egészítette ki újabbakkal. Ebben a változatban az operett harmadik felvonása bírósági tárgyalást és perpatvart ábrázol, ami *egy* kitűnő színész, Bilicsi Tivadar számára kínált a bíróság elnökeként hálás komikusi fel-adatot.

A Luxemburg grófját Vámos László rendezte, aki ezzel a munkájával nem kívánta megváltani a világot, nem óhajtott társadalmi mélységekbe leszállni, hanem azt nyújtotta, amire lehetőségeiből, ötleteiből telt. De ezek az ötletek rendkívül színesek és elevenek; valamennyi fontosabb szereplő bevonulása jól átgondolt és csiszoltan kidolgozott, és a statisztéria is mindig az őt megillető - de annál fontosabb - szerepet tölti be. Vámos játékmesteri munkája is kifogástalan. A vázlatosan megírt szerepeket életre - természetesen operettéletre - galvanizálta, a színészekben rejlő képességeket pedig jól kibontotta. Ezen az előadáson minden apró részlet a helyén van, és szervesen illeszkedik a cselekménybe. Már a nyitány bevezető taktusaira megteremtette egy vidám karneváli fölvonulás, bohóság légkörét, és ez a derűs hangulat végig uralta is az előadást.

Két nagyszerű művész jelenléte biztosította mindenekelőtt a játék jó színvonalát. Egyikük Tolnai Klári, aki

Márkus László Sir Basil szerepében a Luxemburg grófja előadásán (Budai Parkszínpad)

Psota Irén (Helena Tudorkina) és Haumann Péter (Leo Bujkálov)
Katajev Bolond vasárnap című zenés bohózatában (Városmajori Színpad) (Iklády László felvételei)

Fleuryként, a primadonnának állandóan bajt keverő, mindenbe beleszóló, kotnyeles barátnőjeként elragadóan bájos, finom és megnyerő jelenség. Belépője az első felvonásban ugyan külön-leges zenei kvalitásokat kíván, de Tolnai Klári ezzel nem rendelkezvén, a prózai színész eszköztárából pótolta ki azt, ami énekesi teljesítményéből hiányzott. Ez a szám, az úrihölgy vagy az úrihölgy szerepében tetszelgő kokott siráma a század eleji civilizáció szörnyűséges átkairól napjainkban külön aktualitást kapott, anélkül, hogy ezt a rendezés erőszakolta volna.

Márkus László nevéhez fűződik a *Luxemburg grófja* másik, kimagaslóan jó alakítása. Az operett leghálásabb szerepét, Sir Basilt játszotta, de éppen mert ez a szerep mozgatja az egész cselekményt, és mert ez az ugandai kormányzó nevetséges, ostoba és ráadásul idült amnéziában szenved, rendkívüli módon csábít mindenfajta túljátszásra. Márkus László biztos érzékkel elkerülte feladata buktatóit; a színpadon valóban olyan szenilis és szánalmas, hogy ez már nem is operett, hanem maga az élet. Egy szál piros rózsával és könyv vel - imakönyvvel? - a kezében lép be a színpadra, és máris pontosan körvonalazza egy bohóccá tett szerelmes öregember figuráját. Reszketeg vén, aki várhatóan minden pillanatban kártya-várként omlik össze, és aki akkor hever igazán romjaiban, akkor a legriasztóbban vén, amikor szerelme előtt az ifjú hős szerepében akar tetszelegni. Ez a színészi remeklés - amely Tolnai Klári kiváló alakításával együtt a sokadik elő-adáson sem vesztett színvonalából - a nyári szezon egyik legkellemesebb élménye.

örülök, hogy *a Luxemburg grófját* kétszer láttam, mindjárt a bemutató után és a szezon vége felé, mert szem-tanúja lehettem néhány szerep beérésének. Kezdetben Kovács József, az operett bonvivánja félszeg és merev volt, és valószínűleg csak a legfontosabb rendezői utasításokat tudta követni. (Rendkívül szépen énekel azonban, és ez éppen egy zeneileg igényes Lehár-operett esetében föltétlenül az előadás javára válik.) Később azonban e tánc-dalénekesből lett színész fölengedett korábbi merevségéből, és a kliséket félredobva futotta erejéből a szerényebb igényű színészi játékra is. Ugyanez jellemző Domonkos Zsuzsára is: *a Luxemburg grófja* Angélájaként először csak egy régi vidéki primadonna esz-köztárát vonultatta föl, sztereotip mosollyal fogadta hódolóit, izgalmát legyezője sűrű lengetésével és föl-alá futkosással leplezte. Néhány hét elteltével azonban megtalálta a szerep emberibb karakterét is, amihez fokról fokra javuló énektechnikája jótékonyan járult hozzá.

Az operettek elmaradhatatlan szubrett-táncoskomikus párját Lehoczky Zsuzsa és Uri István, illetve Németh Sándor alakította. Lehoczky Zsuzsáról őszintén meg kell mondani, hogy az utóbbi időben nemcsak modorossá kezd válni, hanem erőszakolja is ezeket a korábban jól bevált fogásokat. Nem válik előnyére a tehetséges, harsány clowni humorú művésznőnek, hogy számításon kívül hagyja a színészi eszközök szükségszerű kopását. Uri István, aki Kecskeméten nagy sikerrel egy másfajta felfogású *Luxemburg grófjá*ban játszotta Brissard-t, itt, ebben a koncepcióban nem találta helyét. Alakítást alig nyújtott, szinte csak állandó

nevetéssel és sok fölösleges mozgással igazolta jelenlétét. Szerepét később Németh Sándor vette át, aki ebben a mű-fajban rendkívül járatos: kitűnően tán-col, énekel, és mindig valamilyen kisfiús báj jellemzi alakítását. Tehetségét ezúttal is bizonyította, de néha olyan-kor is az előtérbe kívánt kerülni - például az első felvonásban Fleury belépőjénél -, amikor a partnernek kellett volna szerephez jutnia.

Hadics László, Kishegyi Árpád és Sárosi Gábor kedves triásza mellett az előadás egyik kiemelkedő pontja volt a harmadik felvonásban Bilicsi Tivadar játéka. Pákosztos, korrupt, hivatalát méla unalommal ellátó bírósági elnököt alakított, bölcs humorral, kiemelkedően jó stílusérzékkel. A zenekart Breitner Tamás vezényelte, a koreográfiát Pethő László készítette. Nagyon szép, elegáns és hangulatos párizsi díszleteket tervezett Köpeczi Bócz István a *Luxemburg grófjához*, de a Kemenes Fanny által tervezett ruhák mintha a fantázia megfáradásáról árulkodtak volna, különösen a második felvonásban föllépő balettkar esetében.

Bolond vasárnap

Valentyin Katajev aranyos humorú, szolidan karikírozó bohózata, *a Bolond vasárnap* régóta népszerű nálunk. Jogos is ez a népszerűség, mert annyi minden történik és kuszálódik össze ennek a vígjátéknak a színhelyén egy Moszkva környéki luxusszanatóriumban egyetlen napon, hogy a nézőnek percnyi unalmas ideje sem marad. És mert a *Bolond vasárnap* ügyesen megfricskázza a sznobságot, az újgazdagokat, a tudálékosságot, a bürokráciát, ezért a könnyed szórakozáson kívül még gondolatokat is ébreszt. Magyar színpadra és külön most a szabadtérre Barta András dolgozta át a bohózatot, leleményesen ki-talált beszélő nevekkel, kedves és kellemes poénekkel, jól eljátszható szituációkkal. *A Bolond vasárnaphoz* Rom-hányi József írt a bohózati stílusba ki-tűnően illeszkedő verseket, amelyeket jó perszifláló hajlammal, ügyesen és tehetséggel zenésített meg Aldobolyi Nagy György. A játékos és a cselekménybe is belejátszó díszletet Fehér Miklós, a jellemekhez igazított, a típust hűségesen ábrázoló ruhákat Schäffer Judit tervezte. Bogár Richárd készítet-te a koreográfiát, de meg kell őszintén vallani, hogy láttunk már tőle ennél invenciózusabb munkát is.

A Bolond vasárnap bohózati hangulatát, fergeteges ritmusát, gyorsan változó helyzeteit Sík Ferenc rendezése határozta meg. A tehetséges művész gondosan eligazította a művészeket a cselekmény fontosabb mozzanatai között, fölvázolta számukra az előadás lényeges mondanivalóját, aztán élni hagyta őket a színpadon. Hogy ez a színpadi élet milyen minőségű, arról még szólok, most csak a rendezés egyik gyönge pont-ját szeretném megemlíteni. *A Bolond vasárnapban*, amely az említett luxus-szanatórium előcsarnokában játszódik, szerepel egy szállodai pult. Sík Ferenc-nek annyira megnyerte tetszését ez a díszletelem, hogy azután szinte mindent erre az emelvényre rendezett: ott szerelmeskednek, ott ájulnak el, veszekednek és békülnek ki a szereplők, noha a színpad még sok egyéb alkalmat kínált volna ezekre a célokra.

Olyan, egészen kimagasló alakításokkal, mint a *Luxemburg grófjában*, itt, a Városmajorban nem találkoztam, ellenben a gondos és szatírába hajló rendezés alapján láthattam egy nagyon jó át-lagszínvonalú előadást. Haumann Péter a legkiemelkedőbb a színészek közül. Nevéhez méltóan - Bujkálov - reszketeg, gyáva féreg, aki félelmében nem-csak különböző helyekre bujdosik el, ha-nem előjövetelekor játékával valósággal magára is ölti annak a helynek - ruhásszekrénynek, régi ingaórának - jellegét, térfogatát. Összetöpörödött hatalmasság ő, már-már gogoli méretekben, és ha néha elidőz is a szükségesnél hosszabban és a kelleténél többször egy-egy sikeres gesztusnál, játéka így is kiváló. Nem marad el tőle színvonalban Bodrogi Gyula sem, aki mértéktartó öniróniával ,exponálja és gabalyítja össze később már-már kibogozhatatlanul a cselekményt. A gyáva, de jó szándékú kis-hivatalnok prototípusa ő, aki a bürokrácián és az üres formalitásokon sok furfanggal kerekedik felül. Pesti slemil is lehetne egy hazai modern vígjátékban, az élettől megrugdalt, most már semmitől vissza nem riadó kisember. Jelleméhez sokat hozzáad a második részben Faragó Vera: a gondoktól üzött, fáradt asszonyt, Zürcsev feleségét alakítja fűszeres humorral, Bodrogi Gyula figuráját utólag új vonásokkal gyarapítva.

A Bolond vasárnap előadásától jó szívvel elmondható, hogy abban csak-nem minden színész a helyén van. Voith Ági például régóta volt ennyire elragadóan kislányos, ilyen vonzó és hódító jelenség, mint ezúttal; egyszerű szerepébe - amelyet egyébként kitűnő ének- és tánckultúra birtokában játszik el - belelopja egy mindenre elszánt nős-ténytigris karakterét is, amivel alakítása még vidámabbá válik. Sztankay István délceg, bátor, félelmet és ellenállást nem ismerő ifjú férfiú, amilyennek az északi Jegestengert is megjárt tengerésznek kell lennie, de állítólagos föl-szarvazása hallatán úgy omlik össze, mint egy elsőszerelmes kisdiák. Mányai Zsuzsa remekül karikírozza egy tudálékos és nagyképű orvosnő, dr. Lina Sok-kova jól megírt figuráját; Andai Györgyi, Káldi Nóra és Balázs Péter játszottak el még a darabban egy-egy kevésbé jelentős és nem is túlságosan nagy színészi befektetéssel megoldott szerepet.

Szólni kell végül Psota Irénről, akinek nagy tisztelője vagyok. De éppen a művészete iránti megbecsülés kötelez arra, hogy őszintén megmondjam: ez a sokoldalú és nagyon tehetséges színész-nő most úgy túljátszotta szerepét, hogy ezzel kirítt az egész együttes stílusából. Alapötlete nagyon jó: Psota a maga utolérhetetlen képességeivel az unatkozó, mohó, élveteg, férfiprédára leső asszony, a gazdag professzorné figuráját kívánta megteremteni. A szerepet azonban annyira elrajzolta, annyira túlvitte még a bohózat műfaján is, hogy ezzel csak olcsó sikereket érhetett el. őszinte kár érte, mert ő lehetett volna ennek a kedves nyári előadásnak a legnagyobb művészi erőssége.

Lehár: Luxemburg gráfja (Budai Parkszínpad)

Rendezte: Vámos László, *díszlet:* Köpeczi Bócz István, *jelmez:* Kemenes Fanny, *vezényelt:* Breitner Tamás.

Szereplők: Kovács József, Domonkos Zsuzsa, Németh Sándor, Lehoczky Zsuzsa, Márkus László, Tolnai Klári, Hadics László, Kishegyi Árpád, Sárosi Gábor, Kokas László, Zsolnay András, Faragó Sári, Fekete Edit, Bilicsi Tivadar.

Valentyin Katajev: Bolond vasárnap (Városmajori Szabadtéri Színpad)

Fordította: Barta András, *zeneszerző:* Aldobolyi Nagy György, *rendezte:* Sík Ferenc *díszlet:* Fehér Miklós, *jelmez:* Schäffer Judit.

Szereplők: Bodrogi Gyula, Haumann Péter, Psota Irén, Balázs Péter, Voith Ági, Sztankay István, Andai Györgyi, Mányai Zsuzsa, Káldi Nóra, Faragó Vera, Szirmai Péter.

CSERJE ZSUZSA

A nép ellensége és a fiatal közönség

Megtisztító, elgondolkodtató Ibsen-Miller A *nép ellensége* című drámájának előadása. Olyan magatartásokat, gondokat boncol, melyekről valamennyien gondolkodtunk már; olyan tetteket, dialógusokat ágyaz társadalmi valóságba, melyek jelképpé nőnek. Az elő-adást a SZÍNHÁZ májusi számában elemezte Almási Miklós, de indokolt és érdekes egy nézőtéri metszetet mikroszkóp alá helyezni, megvizsgálni a hatást, a fogadtatást, kissé mélyebben elemezni azokat a reakciókat, melyeket legtöbbször csak a jó és rossz jelzőivel illetünk. Az elemzés tárgya egy ifjúsági előadás. Mennyivel más a hangulat ezen, mint egy felnőttelőadáson. Miként éreznek erre rá a darab szereplői, azaz hogyan változik meg magának a drámának a hangulata?

Amikor először láttam a drámát, fel-nőtt közönséggel, pesszimista végkicsengést éreztem az utolsó kép üvegcsörömpölő zajában. A színpadon egy igazságért reménytelenül küzdő, a társadalomban magára maradt embert láttam, s a nézőtér másodpercekig néma maradt, mielőtt felcsattant a taps. Ez a felnőtt közönség, mely alapvető társadalmi változásokon, de háborún és megalkuvásokon egyaránt nevelődött, az élete során hozzáragadt keserűséggel kísérte végig doktor Stockmann sorsát, mert a színpadon történtek az általa megélt történelmi és politikai eseményekre emlékeztették. Az a néhány száz fiatal viszont, aki ezen az előadáson a nézőtéren ült - minden valószínűség szerint főleg egyetemista - filozófiai példázatot hámozott ki Stockmann küzdelméből, szimbólummá növesztve tragédiáját. Az előadás szüneteiben hevesen vitatkoztak a színpadon történtek kapcsán társadalomról, igazságról, hatalomról és helytállásról. Nem behelyettesítve, mint az idősebb korúak, hanem a jellemeket, alakokat abszolutizálva keresték a dráma erővonalait.

„Aki az igazságért indul csatába, ne vegye fel a legjobb nadrágját" - mond-ja maliciózus mosollyal a dráma főhőse, s a nézőtéren derültség fogadja e bölcsességet. A nevetés egy ifjúsági előadáson hullámzott át a nézőtéren. Számom-ra ez volt a legérdekesebb és legizgalmasabb találkozás mű és közönsége között. A fiatalok többsége Kispestről jött, a Textilgyárból, ipari tanulók, fiatal, 15-17 éves munkáslányok és -fiúk. Mint később megtudtam, közülük sokan nem voltak még színházban. Az előadás első meglepetése az volt, hogy izgatott moraj és viharos taps fogadta a színpadra lépő Sztankayt. Világos, hogy ez a tetszésnyilvánítás a televízióból és filmekből ismert és közkedvelt színésznek szólt, Sztankay megnyerő egyéniségének, nem pedig az általa alakított figurának. A nézőtéren ülők legtöbbje először látta személyesen a népszerű színészt. Ez a fogadtatás magukat a színészeket is meglepte, sőt megzavarta, mert az első jelenetben a játék mintha vesztett volna szokott komolyságából. A cukorkaevés, a celofánzacskók zörgése egy idő után alábbhagyott, s ez a színházi tisztelethez nem szokott közönség, fiatalokra jellem-

Ibsen: A nép ellensége (Katona József **Színház). Billing (Benedek** Miklós), Morten (Kalmár Péter) Petra (Velez Olívia) és dr. Stockmann (Kállai Ferenc) (MTI Fotó - Keleti Éva felvétele)

ző érzékenysége folytán mind jobban együtt élt a darabbal.

A második felvonás elején még hangosan megzörrent egy zacskó az első sorban, Mészáros Ági, aki a színpad jobb oldalán ült, szigorúan lenézett, bizonyára zavarta a színészeket a zaj, de fegyelmező tekintetére nem volt szükség, az áramkör, mely nézőt és színészt összeköt, már régen létrejött. A színészek végül is megérezték, hogy a fegyelmezetlenség nem érdektelenséget takar, sőt egy egészen különösen érzékeny közönséggel állnak szemben, és ösztönösen alkalmazkodtak az új helyzethez, s a színészi alakítások is ennek következtében módosultak. Őze Lajos egyértelműbben ábrázolta a hatalom képviselőjét, ellenszenves és gonosz figurája résnyi lehetőséget sem adott a nézőnek az azonosuláshoz. A népgyűlésbeli nagy beszéde félelmetesebb, drasztikusabb és taszítóbb lett, sötét hatalmat sejtetett, mely mély ellenérzést és elítélést váltott ki a közönségből.

Kállai alakításában ezen az előadáson nem annyira a naiv ember magától értetődő természetességével küzdött a maga igazáért, nem ő volt a „Nagy Balek", mint Almási elemzésében nevezi, inkább az igazságkereső ember mániákus meg nem alkuvására és a harc tudatosságára helyezte a hangsúlyt. Nagy monológjában most is döbbenetes drámai csöndet tudott teremteni, s az általa máskor is oly egyszerűen és őszintén el-mondott gondolatok még közvetlenebbé, bölcsebbé váltak, felkeltve a néző-ben a tudatos választás lehetőségét. Mindkét színész megérezte, hogy erre a közönségre nem a bonyolult politikai viszonylatok és asszociációk finom játékban való feltárásával lehet hatni, ha-nem inkább a drámabeli ellentétek mi-nél végletesebb kiélezésével. Ez kész-tette szinte minden jelenetben világos állásfoglalásra az aznapi közönséget. S így jött létre az a feszültség, mely a második felvonás népgyűlési jeleneté-nek végén azt eredményezte, hogy olyan szimpátia kísérte az Egri István által alakított Horster kapitány viselkedését, hogy abban a pillanatban, amikor Stockmann mellé áll, vállalva választásának súlyos következményeit, a közönség helyeslő tapsviharban tört ki.

Ez a siker már nem a színésznek, ha-nem a szerepnek, vagyis egy tiszteletreméltó emberi magatartásnak szólt. Hosszú ideig zúgott a taps. Ugyanez a lelkesedés nyilvánult meg a részeg (Pathó István alakította) szabados vélemény-nyilvánításánál, mellyel öntudatlanul is az igazság mellé tette le a voksot. A fiatalok érzékenyen reagáltak az igaz ügyért folyó véres küzdelemre, és hangos tetszésnyilvánításuk szimpátiatüntetéssé vált.

Ez az intenzív reagálás mindvégig jellemezte az előadást. A közönség például felhördült azon a látványon, ahogy Peter, a városbíró sétabotját, mint egy revolvert Stockmann doktor mellének szegezi, ezzel adva nyomatékot kérésé-nek. Ez a mozdulat, mellyel a kérés paranccsá aljasul, a felnőtt közönség számára rögtön jelképpé vált: a hatalom, a kiszolgáltatottság jelképévé, s magától értetődően, reagálás nélkül siklott el fölötte. Ezek a fiatalok azonban most döbbentek rá arra, hogyan lehet a pisztolyt az emberi lélekre fogni, a látvány megéreztette velük az emberi kiszolgáltatottság keserű ízét, szánalmat és gyűlöletet váltva ki bennük. Ennek a felháborodásnak adtak hangot morajlásukkal.

Ezen az előadáson Horváth József kulcsfontosságú szerepébe beugrott Horkai János, aki próba nélkül, kevés szövegtudással vette át hirtelen a szerepet. Példánnyal a kezében jött a színpadra, s azt igen tehetségesen ,mindvégig úgy tartotta kezében, mint egy éppen javítandó korrektúrát (Aslaksen nyomdász foglalkozása ezt színpadilag hitelessé tette). Bármilyen gyakran nézett is a szövegbe, semmi zavaró nem volt az előadásban, sőt a színészeket még nagyobb összpontosításra késztette. Mit akarok mondani ezzel? Csak azt, hogy egy intenzív hatású színházi 'előadásban, ahol az élet lényeges kérdései oly forrón és elementárisan lekötik figyelmünket, minden idegszálunkat, még az sem zavaró, ha egy szereplő kezében a szövegkönyvvel játssza végig szerepét. A lényeg úgyis az, hogy Horkai pontosan tudta, miről szól szerepe, s mi a helye a darab értékrendszerében, s az alak gondolati ívét tisztán követve így is eljátszotta ezt a gyáva, kisszerű embert.

Kállai-Stockmann ezt mondja: „A világ szemétdombjára is ezt kellene kiírni »nem merték«." - Ibsen-Miller drámájában a becsületes állásfoglalás, a tisztesség vállalása visszhangot vert a szívekben. Azok a fiatalok, akik ezen az estén látták az előadást, saját életükben remélhetőleg már egy olyan utat választanak, melyben az igazság melletti kiállás nem juttatja őket Stockmann doktor sorsára.

NÁNAY ISTVÁN

Amatőr találkozó Kazincbarcikán

Az amatőr színjátszók nemzeti fesztiválját másodízben rendezték meg Kazincbarcikán. Az ifj. Horváth István ne-vét viselő fesztiválra kétévenként kerül sor, s ezen az ország legjobbnak ítélt együttesei, a diák, egyetemista, városi, munkás, falusi, fegyveres testületi rétegfesztiválokon kiemelkedő eredményt elért csoportok vesznek részt. Reprezentatív képet adhat ez a találkozó az amatőr színjátszás helyzetéről, fejlődési tendenciáiról.

Idén tizenkilenc együttes vett részt a II. ifj. Horváth István országos színjátszófesztiválon. Nem volt ott valamennyi kiemelkedően jó együttes Kazincbarcikán, s akik ott voltak, azok sem mind nyújtottak maradandó művészi élményt. Az idei válogatás nem annyira az élvonal bemutatkozása volt, sokkal inkább keresztmetszet: annak a feltérképezése, hogy a különböző társadalmi rétegeknek játszó együttesek milyen sajátos művelődéspolitikai szerepet vállalnak, s ennek hogyan tudnak eleget tenni. Éppen ezért a produkciók műfaja, súlya, megvalósítása rendkívül vegyes, színes képet mutatott. Az amatőr szín-játszás elenlegi helyzetét többé-kevésbé reprezentáló kép a hazai szakemberek számára is nagyon tanulságos, még inkább az volt a fesztivállal együtt megtartott nemzetközi tanácskozás résztvevőinek.

Ugyanis az Amatőr Színházak Nemzetközi Szövetsége (TATA) - amelynek alig egy éve tagja Magyarország is --több vezetője, a tagországok nemzeti szövetségeinek képviselői, valamint öt külföldi együttes is a fesztivál vendégei voltak. A külföldi vendégek részvételével rendezték azt a nemzetközi tanácskozást, amelyen az egyes tagországok amatőr színjátszásának helyzetéről, valamint az ifjúság és a színjátszás kapcsolatáról folyt az eszmecsere.

A környező országok amatőr színjátszásából adott ízelítőt az a néhány külföldi - finn, cseh, lengyel, szlovák, jugoszláv - együttes, amely vendége volt

Pillanatkép egy bolygóról (Pécsi Amatőr Színpad)

a kazincbarcikai fesztiválnak. A finn és szlovák csoport a folklórhagyományok feldolgozásának különböző módját példázta, a lengyel együttes a sajátosan lengyel szimbolikus játékformát képviselte, a csehek a mese mai tartalmú megjelenítéskísérletét (amilyet több magyar együttesnél is láttunk), s végül a jugoszláviai keresztúri együttes ruszin nyelvű előadása a hagyományos és a modern előadásmód ötvözhetőségét bizonyította, Nušié: *A gyászoló család* című művével, mely a fesztivál egyik legemlékezetesebb produkciója volt. Ennek a csoportnak a tagjai javarészt középkorúak voltak, ékes bizonyítékaként annak, hogy nemcsak az ifjúság kizárólagos joga a színjátszás. Nušié darabja egy hirtelen megsokasodott család örökségért folyó harcának komédiája. A színészek végigrohanják, szaladják, kergetőzik az előadást. Minden figura pontosan kidolgozott, körülhatárolt jellem. Ahogy mindenki halálosan komolyan rohan a kisebb-nagyobb elemelhető örökségi tárgy után, ahogy egymást igyekeznek becsapni, ez realista színjátszás. De a felpergetett tempó és a felgyorsított, szüntelen mozgás az egészet groteszkké teszi. Emellett a színen alig van bútor, díszlet, csak négy ajtóval ellátott fal. Ezek a falak viszont állandóan mozognak. A tér ezáltal - a néző számára szinte kiszámíthatatlanul - változik, szűkül, tágul. Egyrészt a konkrét alapszituációk szerint, másrészt a szereplők közt uralkodó kapcsolattal szinkronban, mintegy a reálszituációkat követve. A falak mozgása az egész játékot félelmetessé teszi. Ami az előadás elején kacagtató volt, az események során egyre keserűbbé, elgondolkoztatóvá válik.

*

A legfigyelemreméltóbb magyar együtteseknél is jól érzékelhető a közéleti érdeklődés. A legkülönbözőbb indíttatású csoportok a legváltozatosabb műfaji, stiláris megközelítésben foglalkoznak napjaink s a közelmúlt problémáival, a tisztázás, a jobbítás szándékával, a maguk helyét, szerepét keresők tiszta hitével. Nem egyformán árnyalt, nem egy-forma mélységű ez a közéleti töltés, de mint tendencia, a legtöbb előadásban fellelhető.

A sárbogárdi Petőfi Színpad diákegyüttes. *A három gróffiú c.* előadásuk (rendező: Leszkovszki Albin) egy középkori eredetű népmese mai változatának improvizatív feleleventése. A mese szövege, a főbb szituációk természetesen kötöttek, de a diákszínjátszók a rájuk jellemző, életkorukból adódó rögtönzésekkel teszik teljessé a mesét. Az álruhás, királynak öltöztetett cigány udvariassági és leánykérő látogatása a Királynál alkalom arra, hogy a tévéből, a filmhíradókból oly sokszor látott magas rangú látogatások ceremóniáját, formaságait, a kötött formák - életkorukból adódóan Is - számukra elviselhetetlen kötöttségeit kifigurázzák. S az általuk túlrajzolt ceremónia úgy válik félelmetesen nevetségessé, hogy a lényeget, a látogatások tartalmát azért nem kérdőjelezi meg.

Ugyancsak mesealapanyagot dolgoz fel a Budapesti Műszaki Egyetem Szkéné együttese is (rendező: Wiegmann Alfréd). A *császár új ruhája* című Andersen-mese és Károlyi Amy-Ránki György *Pomádé király* című operája szolgáltatta a *Csodatakácsok* alapját. Az együttes az előadásban felidézte az 5o-es évek sok-sok politikai jellegzetességét, a május elsejei felvonulásoktól az öntömjénező vezér személyiségéig, az üres szólamoktól a mindent kritika nélkül elfogadók hajbókolásáig. Mindezt úgy, hogy mesejátékot adnak elő, sok zenével s még több ötlettel.

A most egyetemista korú fiatalok nem voltak részesei a személyi kultusz eseményeinek. Mégis él bennük az igény, hogy közelmúltunk történelmének meghatározó s áttételesen az ő jelenüket is befolyásoló korszakot önmaguknak tisztázzák, világképükben helyére rakják, és sokszoros áttételekkel, de túllépjenek rajta. Ez a tisztázó folyamat minden generációnál törvényszerűen bekövetkezett, és érthetően minden korosztálynál másként zajlott-zajlik le. A mai huszon-

évesek „nevetve lépnek túl a hibákon", éppen mert kívülről, de nem kívülálló-ként látják azt a kort, minden jellegzetességével együtt.

A Szkéné-együttes is ezt tette, pontosabban erre törekedett. A régi, kiforrott stílusú, de nem különösebben köz-életi irányultságú együttes új rendezővel új utakat keres. Az előadás ennek a folyamatnak biztató kísérlete, de a régi stílus és az új tartalom nem mindig illeszkedett, az ötletek többször elnyomták a lényeget, s ez a mondandó egyértelműségét, tisztaságát veszélyeztette.

A kaposvári Fonómunkás Kisszínpad dokumentumjátékot mutatott be *Vasra-vert fohász* címmel (rendező : Vértes Elemér). Tizennyolcadik századi jobbágylevelek, egy 1737-ben Iharosberényben lezajlott boszorkányper és népdalok alkotják a dokumentumjátékot. A jobbágyok panaszkodnak elviselhetetlen sorsukra, az őket kiszipolyozó földesúrra. A válasz: boszorkányper. Az elégedetlenséget ez az esemény időlegesen levezeti, az indulatok más, a megyei urak által kívánt irányba hatnak, függetlenül attól, hogy a bizonyítási eljárás során bármiféle bűnösséget lehetett-e a vádlottra rábizonyítani. Szigorúan szerkesztett, a pódiumjáték eszközeit ökonomikusan használó előadás akkor is érdekes lenne, ha csak a tizen-nyolcadik századi feudalizmus világát mutatná be. De a dokumentumokon alapuló játék egy népdallal zárul, ami kiteljesíti az eset érvényét, s felidézteti a nézővel történelmünk elmúlt két évszázadának hasonló pereit, eljárásait is.

A fesztivált néhány kiemelkedő együttes produkciója tette valóban emlékezetessé. Ezek közül néhányról - *Kőmíves Kelemen* (Szegedi Egyetemi Színpad), *Arisztophanész madarai* (Universitas) - már a SZÍNHÁZ régebbi számaiban volt szó. Mellettük a pécsi Amatőr Szín-pad és a miskolci Manézs Színház elő-adása voltak még figyelemre méltóak.

A pécsi Amatőr Színpad Dürrenmatt *Pillanatkép egy bolygóról* című darabját mutatta be, Bagossy László rendezésében. A mű alig egy éve jelent meg a Nagyvilágban, s hamarosan az amatőr együttesek egyik legtöbbet játszott darabjává vált. Miért népszerű ez a darab? Valószínűleg azért, mert a négy férfi és négy női szereplőre komponált, remekül felépített, jó szerepeket kínáló jelenetek sora hálás és bravúros rende-zői-színészi lehetőséget kínál. Meg azért is, mert első közelítésben a jelenetek mondanivalója külön-külön és együtt leltárszerűen tartalmazza az összes divatos vagy annak vélt világpesszimisztikus nézetet - s ennél az első közelítésnél mélyebbre a bemutató csoportok túl-nyomó többsége nem is jut. Pedig Dürrenmatt darabja - bármilyen könnyen játszható, közhelymondandójú jelenetek sorának tűnik is - keserű és kiábrándult képe világunknak. Egy humanista mű-vész riasztó 'és aggódó kiáltása: placcsra megy a mi bolygónk is, s nem elég az, hogy a természet törvényei szerint erre csillagászati mértékkel előbb-utóbb amúgy is sor kerül, mi magunk felelőt-lenül, esztelenül gyorsítjuk ezt a folyamatot. Természetesen ezt Dürrenmatt olyan jelenetekben mondja ki, amelyek problematikája elsősorban a kapitalista világ jelenségeiből vezethetők le. Ám a jelenetsor jó része általános érvényű, nem korlátozódik semmilyen társadalmi berendezkedésre.

Bagossy László a darabból az általános érvényű jeleneteket és töredékeket szerkesztette egybe, s ehhez sajátos, cirkuszi elemekkel tarkított groteszk játékstílust alakított ki. Mielőtt elkezdődne a játék, hangszórón a csillagrendszerekről, a bolygók keletkezéséről és elpusztulásáról *szóló* tudományos érvek hall-hatók. Majd megelevenedik a létrákkal, különböző használati tárgyakkal, gyerekjátékokkal tele színpad. A négy isten jelenete, a keretjáték beszélgetése hamisítatlan bohóctréfa. A bohókásan torz, a szilveszteri áruválasztékból is-mert álarcokat hordó férfi szereplők csetlenek-botlanak, hasra esnek, fenékbe rugdossák egymást, miközben mondják az istenek dürrenmatti tudálékos szövegét. Hirtelen letépik magukról az álarcokat, és kezdődik a történelmi-mai kavalkád. Az előadás szusszanásnyi pihenőt sem enged nézőnek-játékosnak. A jeleneteket nem lehet reális szituációk-ként elfogadni, nem lehet egyetlen szereplővel, epizóddal sem azonosulni, mert mindig kritikáját is adják a megelevenített életdarabkának. Ezt elsősorban azzal érik el, hogy a színészek nem a mindenkori szerepüket veszik komolyan, hanem saját magukat. Nem szerepelnek, hanem játszanak. S mint minden igazi játékban, ebben is teljes lényükkel kell részt venniük. A színészek egy-egy típust, a férfiak az istenek jelenetéből megismert típusokat, a nők az első, vad-emberbetörési jelenetben felvillantott típusokat jelenítik meg végig az előadáson. Nem a figurát alakítják a jeleneteknek megfelelően, inkább a fordítottja történik: a jelenetek idomulnak a típusokhoz. Ez sok esetben a jelenetek értelmezését, áthangolódását is jelenti. A színészek magatartása mellett a tárgyak használata segít a jelenetek átértékelt értelmezésében. A tárgyak ugyanis soha sincsenek szinkronban a jelenet megszabta tárgyakkal, azok funkciójával. Vájdling a rohamsisak, játék a géppisztoly, létra az űrhajó és így tovább. S amikor vége a játéknak, amikor a nyolc ember végső segítségért, a fennmaradásért esedez, kiált, ismét előkerülnek az álarcok, megismétlődik az első jelenet, az istenek bohóctréfája. De nem egészen úgy, ahogy a darab elején. Miután az istenek konstatálják, hogy egy bolygó megint placcsra ment, hogy dögunalom az élet, felteszik a kérdést: induljunk? A válasz az első jelenetben az, hogy induljunk. A záróképben a kérdés után az egyik isten lassan, nagyon lassan leveszi álarcát, és hosszan néz a közönségre. Arcán mérhetetlen szomorúság. Aztán lemondóan megszólal: induljunk. A többiek is leveszik az álarcot, és mindannyian kivonszolják magukat a színről. Döbbenetes kép ez, a csaknem egyórás sziporkázó ötletparádé, az abszurd tréfák módján előadott jelenetek után!

A miskolci Manézs Színház *Sámán-ének* című előadását Lengyel Pál rendezte. Az együttes Diószegi Vilmos gyűjtése alapján egy sámánszertartást dolgozott fel, alakított színpadi művé. Ha csak annyit tett volna az együttes, hogy reprodukálni igyekszik egy feledésbe merült ősi folklorisztikus-vallási szertartást, az is izgalmas lenne, hiszen az ősi kultikus szertartások körül kereshetjük a színjátszás alapformáit, így színházi élményt hordozhat egy kultikus esemény megmutatása is. A Manézs Színház azonban nem múzeumi bemutatót tartott, hanem élő, mai morális problémákat hordozó színházi előadást, önvallatást.

A nézők körbe, félkörbe ülik a dobogót, amelynek egyik szélén enyhe ívben guggolnak-térdelnek a közösség tagjai. A dobogó közepén a Sámán és segítője.

A teremben sötét van, a dobogó egyik vagy másik nyílásából jövő vörös vagy fehér fény az egyetlen világítás. A segítő a Sámán kezébe adja a dobot, megszólal a vad, eksztatikus ritmus, az egész előadás-szertartás legfőbb érzelmi hatáseleme. A Sámán az elemek segítségét kéri nagy utazásához: indul az Alsó világba, az ősök szellemeihez, mert tenni kell valamit, hogy népe ne éhezzen. Az Ősök szellemei nem tudnak segíteni, továbbküldik a Sámánt a Középső világba, ahol a halott nemzetségfő szellemével találkozik. Ez a nemzetségfő egyszer megszegte a tabut: megölte a szent állatokat, hogy ehessen a népe. Ezért azonban átok veri a népet, s ezt az átkot kell a Sámánnak feloldania. Összeütközésük után a Sámán a Felső világba indul, hogy kérje az istenségeket: oldják fel az átkot, vadászhassák a szent állatokat. Az engedélyt megkapja, de ennek ára a Sámán személye, neki a Felső világ urainak szolgálatába kell állnia.

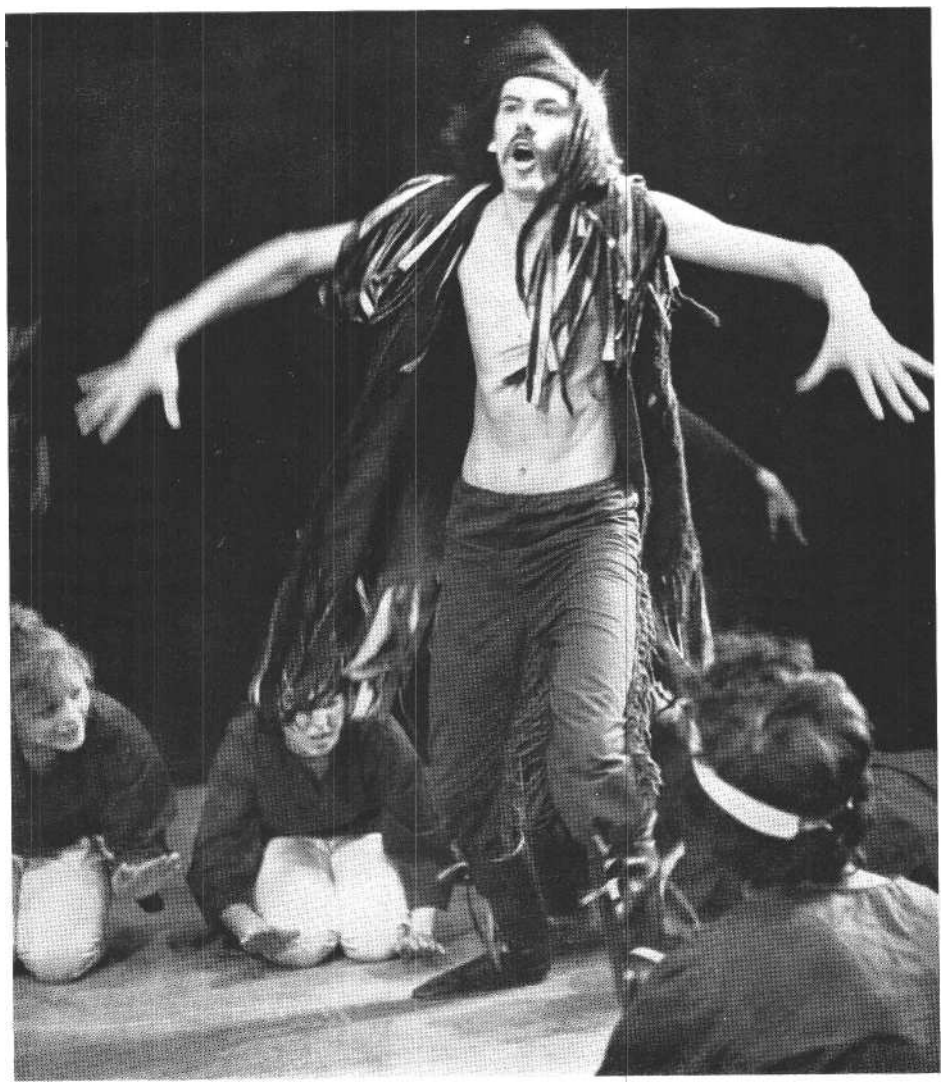
Az „utazás" elképesztő tempójú, szüntelen vad rohanás, ami közben a Sámán a segítőtársakkal, a Világok uraival, azok mozgását, beszédmódját átvéve „azonosul". A nép biztatja a Sámánt. S amikor a Felső világban a harc már lényegében eldőlt, de mielőtt a Felső világ ura a vadászási engedélyt meg-adta volna, a nép zárt sorban elhagyja a szertartás helyét, s vadászni indul. A Sámán egyedül marad, erőtlenül ismételgeti: „De nehéz itthagyni titeket!"

Az előadás igen erősen hat az érzelmekre. A ritmus, a vad mozgás, a szinte végig fortissimóban megszólaló kórus és szólista szövege hatalmába keríti a nézőt, mintegy résztvevőjévé válik a szertartásnak. Az előadás azonban csupán első „felvonása" a műnek. A másodikat a nézőnek kell lepergetnie magában. Mert az előadás intellektuális fel-dolgozása elengedhetetlen és kikerülhetetlen.

Az előadás a közösségért tenni akaró ember tragédiája, azé az emberé, aki-re a szolgálat után már nincs szüksége a közösségnek, legalábbis időlegesen nincs. A vezetőegyéniség és a közösség ellentmondásos kapcsolata jelenik meg ebben a műben, hiszen a vadászni induló népnek egy későbbi időpontban is mét szüksége lesz a Sámánra, sámánok nélkül nem tud létezni a közösség, s közösség nélkül nem létezik a Sámán sem. Az előadás középpontjában az emberi tragédia mellett az a konfliktus áll, hogy mi az előbbre való: az élet vagy a tabuk, a törvények. Lehet-e, szabad-e megszüntetni a tabukat, megszegni a törvényeket az élet nevében? S ha meg kell szegni a tabukat, akkor jó volt-e egyáltalán az a tabu, szükség volt-e igazából rá? S mivel a törvények mindig csak egy előző állapot rögzítésére képesek, s az élet változásait a törvények csak késéssel, utólagosan tudják követ-ni, a törvények és az Élet között a konfliktus törvényszerű. Ám a tabuk letörése mindig áldozattal jár, kicsivel vagy naggyal, de áldozattal. S a Sámán példája nyomán a nézőnek is végig kell járnia a maga „utazását"!

A kazincbarcikai fesztivál összképe természetesen nem olyan pozitív, mint *ahogyan* ebből a beszámolóból kitűnhet. Akadt semmitmondó produkció, művészi szempontból sikertelen előadás, és volt - nem is egy - olyan, különben nemes szándékú bemutató, amelyben a divatos vagy újszerű színi eszközöket át-gondolatlanul, utánzásszinten alkalmazták. S ez igen veszélyes, mert a modernkedés lejáratja azokat a kísérleteket, amelyek egy egyre erősödő avantgarde amatőr színházi vonulat létrejöttét jelzik.

Jelenet a miskolci Manézs Színház Sámánének című előadásából (Kerényi László felvétele)



négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS

Amikor unatkozik a néző lelke

Beszélgetés Bodrogi Gyulával

Még az elmúlt színházi évad végén, a nyári szünet elején beszélgettem Bodrogi Gyulával. A plakátok a Városmajori Szabadtéri Színpad *Bolond vasárnap* című zenés játékát hirdették. Bodrogi lát-hatóan elégedetten, örömmel készült szabadtéri fellépésére.

– *Elégedett-e az elmúlt évaddal is, kedvvel tud-e beszélgetni róla?*

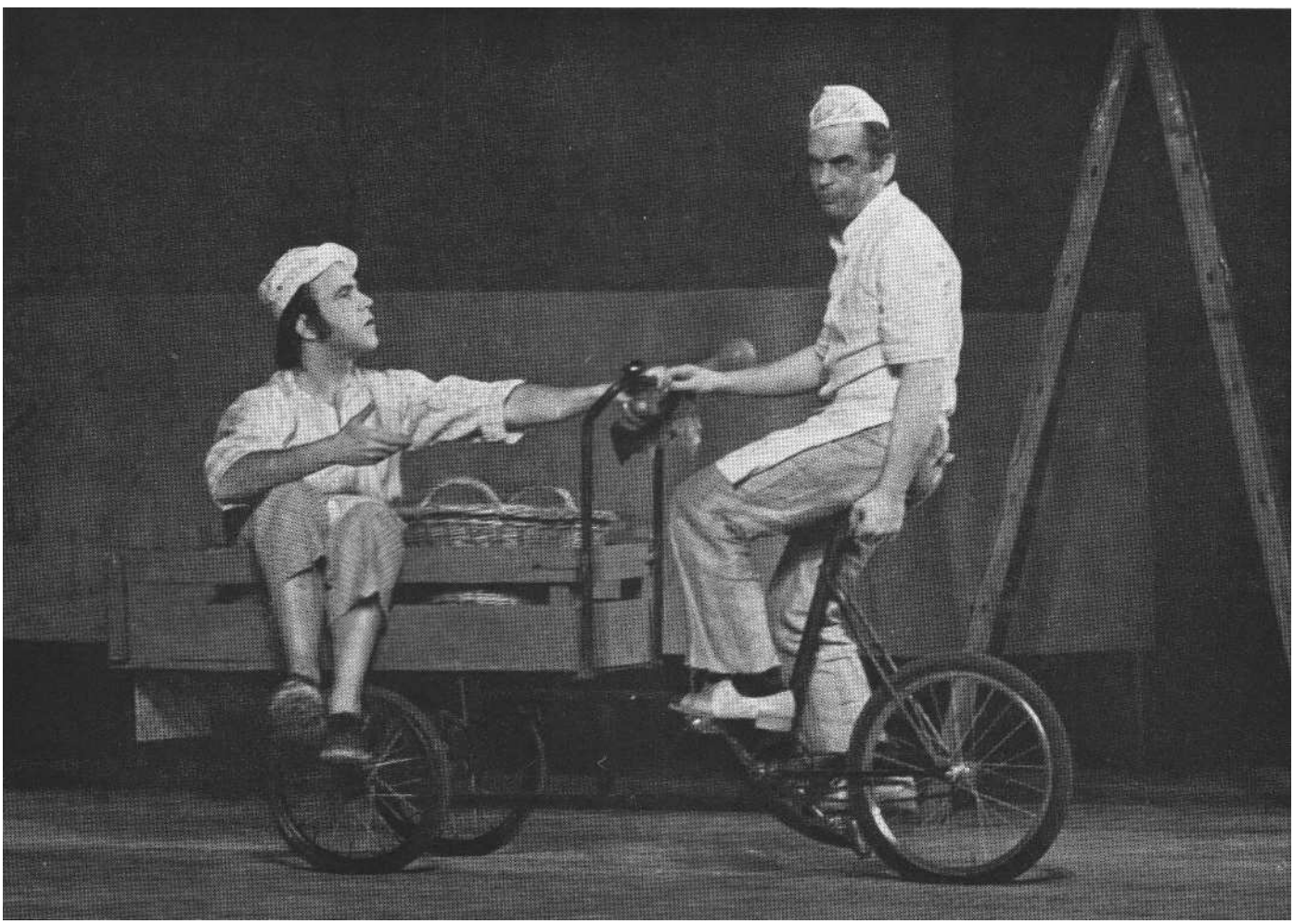
– Igen, mert ebben az évadban is bebizonyosodott számomra, hogy a jó előadásért a közönség mindig eljön a színházba. Évekig féltünk, hogy a színháznak nagy konkurrenciája a televízió. Mert önálló produkciókon kívül a szín-házak műsorát is bemutatja. De *a Ma éjjel megnősülök* előadásai például több ízben egybeestek a labdarúgó-világbajnokság mérkőzéseivel, mégis telt házak voltak. És hiába van bármi nagyszerű a televízióban, azon az előadáson mindig megtelik a nézőtér, amelyik a közönségnek tetszik. A közönség - nem tudom, milyen hírközlés útján - megtudja, hogy melyik előadást kell meg-nézni. Ez lehet tragédia, mint például *az Othello*, vígjáték, mint *a Ma éjjel megnősülök*, vagy még egy példa a szín-házunkból, *a Névnap*. Ezeket a sikereket senki nem tudhatta előre. Nem kapunk reklámot, a kritikák nem foglalkoznak a színház propagálásával - sőt. Az egyik plakát pedig olyan, mint a másik, különbséget abból sem érezhet a néző.

-- *Sokan úgy tartják, hogy a József Attila Színház zenés vígjátékainak sikere szinte egyszemélyben Bodrogi Gyulán múlik, aki motorja ezeknek az előadásoknak. A színház legnépszerűbb művésze, s ha belép a színpadra, a közönség, ahogy mondani szokás, „eszi a darabot".*

- Ez nagyon hízelgő, de sajnos vissza kell utasítanom, méghozzá érvekkel. *A Névnap* című darabban például nem játszom, és mégis óriási sikere volt, ugyanott, ugyanabban a színházban. A közönség bizonyos embereket megszeret, bizonyos embereknek megjegyzi a nevét, de ez inkább a népszerűség kategóriájába tartozik, és nem elegendő a sikerhez. Lehetséges olyan előadás is, amelyben nem vesznek részt népszerű színészek, de ha az igazán jó, akkor a közönség megnézi és siker lesz. Nem igaz, hogy a közönség igénytelenségére számítani lehet, mert ha valami csak igénytelen, akkor a közönség nem nézi meg. A nézőnek mindig igényei vannak. Oly-kor könnyebb szórakozási igényei, lehet, hogy súlyosabbak, de mindig azt akarja kapni, amit ígértek. Ha azt mondják, hogy drámát láthat, ahelyett hiába játszanak vígjátékot, nem fogja szeretni, mert nem arra ült be.

- *Véleménye szerint befolyásolja-e egy-egy előadás a közönség magatartását az előadás minőségén kívül, valami*

A két péklegény A kutya testamentumában: Haumann Péter és Bodrogi Gyula (József Attila Színház)



más és, valami, ami nem fogalmazható meg pontosan?

– Feltétlenül. Vannak bizonyos napok, amikor a nézők valahogy gyengébbek, és ilyenkor az előadás is gyengébb lesz. Volt szerencsém egyszerre három színházban is játszani, a József Attilában, az akkori Petőfiben és a Kamara Varietében. És azt a furcsa tapasztalatot szereztem, hogy azonos napokon a közönség mindhárom helyen azonosan viselkedett. Lehet, hogy a frontátvonulás volt az oka, hogy misztikusabb dologra ne gondoljak, de tény, hogy így volt. Egy vígjátékban, mondjuk, a tizedik mondat poén. Abból, ahogy a nézők erre reagálnak, mi színészek már tudjuk, hogy aznap a közönség milyen.

– *Es ez változtat a továbbiakon, befolyásolja a játékot?*

– Sajnos, azt hiszem, igen. De ilyen-kor az a bizonyos manó vagy légkör *vagy* frontátvonulás már eleve rosszul hat a színészekre is. Sokszor előfordul, hogy ott ül a színházban XY a szakmából vagy „fentről", de hiába szedi össze magát az ember, hiába teszi ki a lel-két, aznap este akkor *sem* lesz jobb.

– *Ez valóban kissé misztikusan hangzik, nem lehetséges, hogy a hangulat mégis a színpadról terjed a nézőtér felé, és a közönség az első percek hatására alakul?*

– Nem lehetséges, mert mint az előbb említettem, mindig kapunk egy olyan első jelzést a nézőtérről, amiből le lehet olvasni, hogy milyen lesz az egész este. Ez már akkor eldől.

– *Pontosan azt vitatom, hogy ez az első jelzés a nézőtérről érkezik. Az utóbbi évadok műsorrendjét figyelve, feltűnő, hogy Ön jószerivel csak vígjátékokban játszik. Pedig Önnel kapcsolatban mindmáig mértékadó emlékem például a* Julius Caesar *amerikai film-változatában Antonius szinkronhangja, vagy a Körszínházban a* II. Richárd, *a József Attilában* az Üvegfigurák. *És ha a szakmabeliek között szó esik Önről, ezek és más példák mindig visszatérnek: a kollégák is sajnálkozva emlegetik, hogy hosszú idő óta nem látják hasonló igényű szerepekben.*

- Megmondom őszintén, sokszor szeretném magam rávenni, hogy kiteljesedjen bennem a vágy a komoly, az úgynevezett drámai feladatok után. De ha ennek a vágynak a mélyére nézek, észre kell vennem, hogy ez nem más, mint a könnyebben elérhető megbecsülés, a kisebb erővel megszerezhető siker vonzása. Hiszen köztudott, hogy a komoly darabok mennyivel hálásabbak, mennyivel magasabb rangot adnak főként a szakmai és hivatalos közvélemény előtt, mint a vígjáték. Sajnos, alapvető nézetem, hogy a színész számára nem létezik műfaj. A színésznek a színészet a műfa-ja. Én nem játszhatom a szerepemet viccesen vagy „vígjátékian". A vígjátékra a néző ül be. Nekem egy figurát kell életre keltenem, akinek különböző tulajdonságai vannak. Hogy ez a figura drámai vagy vígjátéki, komoly *vagy* mulatságos, az a helyzetektől függ, amelyekbe kerül. És elképzelhető, hogy drámai helyzetekben egy vígjáték figurája drámai szereppé változik. Meg vagyok róla győződve, hogy énrám a vígjátékokban nagyobb szükség van. A szak-mai tudás, amit tíz-egynéhány év alatt összeszedtem, itt fontos csak igazán. Bár elég szomorú, hogyha az ember kemény, nehéz munkával megtanulja a pályát, bizonyos idő múltával épp emiatt szólják meg.

– *Úgy érti tehát, hogy a rutint nem megszerzett tudásként számolják el, inkább szemére vetik a színésznek?*

– Valahogy így. Az ember elér valamit, *úgy* érzi, hogy eredmény, és akkor számon kérik tőle egy másik ember lehetőségeit.

-- *Vagyis a megújulás képességét, nem?*

– Ha a megújulás képességét kérnék számon, az nagyon jó volna, mert akkor látná az ember, hogy a megszerzett tudásával rendkívüli módon foglalkoznak; ha a különböző intézmények lehetőséget teremtenének a színésznek tudása és tehetsége csiszolására, és ha egy-re magasabb szinten használnák fel azokat a képességeit, amelyekkel rendelkezik. Ó, az nagyon jó volna! De hát ehelyett többnyire sablonokban gondolkodnak, vagy - mint mondtam - egy másik alkat lehetőségeiben.

– *Ezt a kritikára is vonatkoztatja?*

– Igen. Mert a kritikus ne azt *írja*, hogy Bodrogi Gyulát X és Y szerepe után most már másban is szeretném lát-ni. Írja meg, hogy miben. Ez óriási segítség volna, és nemcsak a színésznek, hanem a színháznak is, mert a kritikus mégiscsak egy néző; de ha ennek a nézőnek eszébe jut, hogy ez a Bodrogi most már játszhatna másfélét, akkor nevezze meg, mire gondol, legyen határozott javaslata, mert ebben azért mégis különböznie kell az egyszerű nézőtől.

– *Ha Ön ezt a javaslatot a kritikusoktól várja, akkor a színház részéről nyilván nélkülözi a kellő figyelmet.*

- A színháznak arra van szüksége, hogy színészeinek pillanatnyi legjobb képességeit használja ki. És közben esetleg nem veszi észre - nem rossz szándékból vagy figyelmetlenségből -, hogy mi az, amit a kritikusok vagy a nézők elvárnak. Hiszen mindenki az adottságokhoz mért legjobb színházat igyekszik csinálni, és valószínű, hogy például én a zenés vígjátékban tudom a legjobban szolgálni a színház érdekeit.

– *De nem mindegy, hogy milyenek ezek a darabok. Az utóbbi évekből egyedül* A kutya testamentumának *Chicójáról vannak kellemes emlékeim. Talán azért is, mert méltó partnerre talált Haumann Péterben. Egy nagyszerű komikuspáros lehetősége került egyszer csak a színpadra. Aztán Haumann el-ment a színháztól, és Ön ismét egyedül maradt sajátos játékstílusával - és meg-felelő darab híjával. Például a József Attila Színház számára készített átdolgozásai nem abból a vágyból születnek, hogy igényes vígjátéki feladatokat találjon magának?*

– De igen, még ha nem sikerültek is mindig úgy, ahogyan szerettem volna. Hiába, az *ember* nem ugorhat nagyobbat, mint amekkorát tud. De akkorát mindig próbáljon ugrani. Ezt még annak idején, amikor a SZOT-együttes-ben táncoltam, megtanultam Molnár István koreográfustól. Ha úgy érzem, hegy az ugrálásaim egyszer csak unalmasak az adott mércén, akkor igyekszem nekimenni a magasabbnak. Haumann Péternek például könyörögtem, hogy ne menjen el a színháztól. De én ehhez kevés voltam.

– *Csak közbevetésként: ha a színház nem tudta megtartani ezt a párost, akkor még mindig itt van a televízió, a filmgyár.*

– Persze, még sok lehetőség van, de hát ahogy én látom, a magyar filmek úgy készülnek, mintha teljesen mindegy volna, hogy a közönség megnézi-e vagy sem. Az ember nem tudja, kinek csinálják a filmeket. Ha a szakemberek egy-másnak, az kevés, mert legfeljebb húsz ember, akik ráadásul nem is váltanak jegyet. Én azt a mozit szeretem, amelyikben szórakozhatok. Ezt a szórakoztatási igényt bennem is mindig lebecsülik, azt mondják, igénytelen vagyok. Igaz, nekem az a vágyam, hogy a közönség szórákozzon a nézőtéren, mind-egy hogy sírva, komolyan vagy nevetve; de idegbeteg vagyok, ha unatkozik

a közönség. Egyszerűen nem tudom elviselni.

– *Ha jól értem, a szórakozást nem teszi függővé a műfajtól?*

– Persze hogy nem. De a produkció, legyen az tragédia vagy könnyű bohózat, nem untathatja a nézőt.

– *És hogyan határozza meg a szín-házi unalmat?*

– Egyszerű példával. Egyik előadásunk unalmasra sikerült. Tudtuk. A közönség jó része el is ment a szünetben. Erre lassan már számítottunk is. Ám egyszer olyasmi fordult elő, ami valóban megdöbbentett. Az első sorban egy fiatalember előadás közben nyugodtan fölállt, elővett a farzsebéből egy fésűt rendbe hozta a frizuráját, gondosan kiszedte a hajat a fésűjéből, majd visszaült, mintha mi sem történt volna. Nyugodtan nézte tovább az előadást. De kiderült, hogy nincs ott a színházban. És a többi néző is hasonló állapotban lehetett, csak még nem jutott el odáig, hogy megfeledkezzen arról, hol ül. Mindenesetre bebizonyosodott: semmit nem tudtunk a lent ülőknek elmondani. Ezt jelenti az unalom. Az eset egyébként egy vígjáték előadásán történt.

– *Mivel űzhető el az unalom egy produkcióból?*

– Elsősorban a mesterség magas fokú ismeretével. Természetesen az egyes színészek kvalitásai között mindig vannak különbségek, de az együttes munkát mégis a kiváló tudásnak kell jellemeznie. Hiszen a színház egyazon darabból óriási sikert vagy bukást csinálhat, a különböző szakmai tudásszintek szerint.

– *A szakmai tudást azonban nem-csak a bírálók tévesztik. össze a rutinnal, mint az imént mondta, hanem gyakran maguk a színészek is, és ez olyan' megoldásokhoz vezet, amelyeknek sem-mi köze a színművészethez. Jóllehet, hatásukra nem unatkozik a közönség, sőt: nevet és tapsol.*

– Amikor a néző nevet, ugyanúgy képes unatkozni, mint amikor komolyan néz maga elé. Hogyha - hazai színésznyelven szólva - ötpercenként letolom a nadrágomat, ezen minden alkalommal nevetni fognak, de aztán sokáig nem jönnek el ismét a színházba, végül pedig elmaradnak. Az olcsó siker jellemzője, hogy a nézők sokat nevetnek, amikor ott vannak az előadáson, aztán egyre kevesebben jönnek vissza.

– *Tehát hisz abban, hogy az ízléstelen előadás leszoktatja közönségét a színházról?*

Bodrogi Gyula (Oszkár Zürcsev) szerepében Káldi Nórával (Olga) a Bolond vasárnapban (Városmajori Színpad)

– Igen, de az ízlésesen unalmas előadás is ilyen hatást tesz. Lehet egy vígjáték ízléses, kulturált, nincsenek benne bántó sablonok és rossz viccek, a közönség lassan mégis elmarad. Mert nem csináltunk előadást a szó gondolatközlő értelmében. Tapsolnak, nevetnek, de unatkozik a lelkük. És színházi unalomnak én azt nevezem, amikor a közönségnek a lelke unatkozik, nem a szája.

Az igazság az, hogy nálunk nagyon kemény páncélt kell hordani ahhoz, hogy az ember tartani tudja magát, hogy ragaszkodni merjen az igényeihez. Én ragaszkodtam, és úgy látszik, ezt mások is észrevették, hiszen tavaly megkaptam az Érdemes Művész címet. De sokszor mármár felmentem az igazgatómhoz, hogy ne játszasson velem több vígjátéki szerepet.

– *Végül is miért mondott le erről a kérésről?*

– Mert látom, hogy egy-egy hazug mondattal milyen elismerést lehet kiváltani az úgynevezett társaságban. Elég egy közhelyet mondani a művészetről, hogy valakit okos, felkészült, komoly embernek tartsanak. És ez a színházi „társaságban" is így van. A komoly darabokra és előadásokra akkor is odafigyelnek, ha unalmasak, laposak, semmitmondóak. Ez a kritikákon is lemérhető. Pedig nem győzöm hangsúlyozni, éppen arra volna szükség, hogy felismerjük és felismertessük: a nevetés nem mossa össze a jót és a rosszat. És elérhető, hogy az embereket egyre jobb, színvonalasabb dolgok szórakoztassák. Én hiszek abban, ,hogy ha sikerül elfogadtatnom, amit csinálok, akkor holnap, a következő lépéssel is velem jön a közönség.

– *Tehát az a kérdés, hogy alkalmas-e az ízlésfejlesztésre, amit ma csinál? Vagy a kultúra „árukapcsolásos" terjesztésében is hisz?*

– Amit ma csinálok, arról legelőször a pénztár felett lógó tábla igyekszik lebeszélni a nézőt. Ugyanis azon láthatja, hogy felárral büntetik, ha vidám darabokra vált jegyet. Persze, mert a szín-házat giccsadóval sújtja a minisztérium a vígjátékért, a színház pedig ráhárítja ezt a közönségére. Jóllehet, az előadás kitűnő a maga nemében. És az egészben az a komikus, hogy a felár természetesen nem tartja vissza az embereket, de egy különös értékszemlélet kialakulására vezethet. *A Szókimondó Kata* drágább, tehát értékesebb, mint például Shakespeare A *makrancos hölgye.*

– *Ha már Shakespeare-t említi, a József Attila Színház játszott és játszik klasszikus vígjátékokat is - az Ön részvétele nélkül. Pedig ezek a darabok képességei méltó mércéjeként szolgálhatnának, és a Bodrogi név vonzereje olyan közönségrétegeket vinne be az előadásokra, amelyeknek eddig a* Motel a hegyen *vagy a* Ma éjjel megnősülök *jelen-tette a színházat. Talán ez lehetne az a bizonyos következő lépés?*

– Talán igen, de Shakespeare-nél is jobban szeretném, ha magyar írók lennének háziszerzőink. Például Moldova György. Biztosan tudom, hogy a közönség remekül szórakozna, és igényes gondolatokkal találkozna.

– *Nem próbált írókkal közvetlen kapcsolatot találni? Elképzelhető, hogy valaki az Ön kedvéért, önnel együtt dolgozna a színháznak?*

– Az én személyem ehhez túl kevés, nem elég biztosíték. Az ilyesfajta kezdeményezés csak a színháztól indulhat el.

– *Hasek- és Plautus-átdolgozásairól szólva a kritika megállapította, hogy írói és dramaturgiai hiányosságai ellené-re kétségtelen közönségsikert arattak.*

– Igen, de borzalmas, hogy a közönségsikert szinte elmarasztalásként emle-

getik. Ugyanakkor egyik-másik kritikából kiderült, hogy szerzője az eredeti művet el sem olvasta, csak feltételezte, hogy ez a komikus biztosan valami marhaságot csinált abból a remekműből. Én is ki tudnám zsigerelni a saját munkámat, van abban elég hiba. De én ismerem az anyagot, amiből dolgoztam. Aki bírál az megengedheti magának a tárgyi tévedéseket? Ezt nemcsak velem, hanem Plautusszal szemben is illetlenségnek tartom.

– *Általában nincs jó véleménye a kritikusokról?*

– Figyelem egyik-másik kritikus pályáját. Először elkezdenek vagdalkozni, amire mindenki megsértődik, és felszalad a falra - de a kritikus nevét már megismerték. Akkor lassan megszelídül, és ilyen-olyan kapcsolatokat talál a színházakkal, végül jobbra-balra megdicséri mindazokat, akiket korábban támadott. *Persze,* tartozom az igazságnak azzal. hogy nemcsak a kritikusokban van a hiba, hanem a munkájuk fogadtatásában. Mert ha egyetlen színház csak egyszer is változtatott volna valamit egy kritika hatására, akkor biztos vagyok benne, hogy a kritikusok azóta is igyekeznének jelentős és igaz dolgokat mondani.

– *Találkozott már olyan kritikával, amelyben megszívlelendőt talált?*

– Én valamennyi kritikára odafigyelek, és ha valaki kellő magyarázat nélkül leránt, nem gondolom azt, hogy mi csoda marha, hiszen valószínű, hogy van véleménye, csak nem tudta megfogalmazni. Nagyon elszomorít, ha olyanokat olvasok, *hogy megfelelt,* nem *felelt* meg, papírízű figurájában erőlködött, sablonjait használta *és* a többi ... Ezekért kár a papír.

– *Színházától, a kollégáitól várhat alapos, elemző kritikát?*

– Feltétlenül. Nem is tudják elkerülni. Ha valaki szeretne nem segíteni - bár nem tudok ilyenről -, az se tudja megtenni, hiszen a közös munka rákényszeríti, hogy véleményt mondjon.

– *„Jól értesült szakmai körök" úgy tartják, hogy a József Attila Színházon belül két tábor van. Az egyiket, amelyhez főként a régebbi tagok tartoznak. Ön vezeti, és az úgynevezett sikerdarabok mellett törnek lándzsát. A másik tábor - úgymond - tartalmasabb műsorpolitikát, egy kevésbé biztonsági színházat szeretne.*

– Ez a hiedelem a klikkekről kétségtelenül létezik a szakmában. És nyilvánvalóan azokból az el nem mondott mondatokból táplálkozik, amelyekkel még adósai vagyunk egymásnak a szín-házban. De szó sincs arról, hogy bárki a könnyebb feladatokat, a rutingyakorlatokat védené. Mindnyájan jó színházat akarunk. Más dolog, hogy egyik ember a másikról azt hiszi, hogy az nem tud róla eleget. Én is azt hiszem például, hogy nem tudnak rólam eleget a kollégáim. És persze látszólagos táborok alakulnak annak következtében is, hogy a rendezői diploma a hazai színházakban színházvezetői posztot is jelent, míg a színész csak beosztott. Ezek a hatalmi kérdések lehetetlen helyzeteket teremte-nek, de nem valóságosakat, mert amikor a függöny felmegy, a játékon kívül minden más mellékes. Egyébként most létrehoztunk egy úgynevezett művészeti tanácsot, amelynek színészek is tagjai lettek. Meg is mondtam, hogy nem fogok titkolózni, mert tartom minden kollégámat legalább olyan értelmes és komoly embernek, mint önmagamat. A rendezők, akik soha nem vesznek részt a fizikai munkában, kimaradnak a színházi alkotás egy részéből, mert nem ismerik azt a kint, azt a fáradtságot, azt a keservet, és persze azt az örömöt sem, amit a színpadi jelenlét okoz. Ezen nem lehet változtatni, de akkor legalább annyira becsüljék a színészeket, amenynyire önmagukat. Változtatni kellene azon a lehetetlen helyzeten, hogy a rendezők a színház vezetői, a színészek pedig a vezetettek. Csak színházi munkatársak tudnak előadásokat létrehozni.

– *Valamiféle vezetésre, művészeti irányításra mégis szükség van.*

– Természetesen. Vannak is igazgatók, gazdasági igazgatók, főrendezők. De a próbákon nem lehet főrendezni vagy igazgatni. Ott csak rendezni, vagy-is együttműködni lehet. És az együttműködésnek már a szerződés megkötésekor kellene kezdődnie. Kétoldalú kötelezettségvállalásra van szükség. A színészt nem volna szabad úgy „felvenni", hogy „nem tudom még, mit játszol majd, öregem, de nyugodj meg". Ha mindenki tudná a színházban, hogy mire szerződött, akkor félelem nélkül várná az új produkciókat, hiszen azokra kérték fel. Volt idő a mi színházunkban, amikor semmi más nem volt fontos, csak az előadás. Nem esett szó klikkekről, sérelmekről, bánatokról. Akkoriban ugyanis nem lehetett tudni, megszüntetik-e a színházat vagy sem. De hát nem jó dolog az, ha csak a halálfélelem tartja össze az embereket. Úgy kellene csinálni, hogy a munka is össze tudja őket kovácsolni.

Bodrogi Gyula és Voith Ági a Ma éjjel megnősülök című vígjátékban (Iklády László felvételei)

arcok és maszkok

CSÍK ISTVÁN

Koós Iván, a bábtervező .

Az Állami Bábszínház sikerei - kollektív sikerek. A világszerte megtapsolt előadások létrehozásában egyforma lelkesedéssel vállal részt a szövegkönyv átdolgozója, a rendező, tervező, színész, hangtechnikus és színpadi munkás; valamennyien a színház, a bábszínház már-már megszállott hívei. A bábszínház talán minden más színháznál összeszokottabb, olajozottabb közösségi munkát kíván; de a közösségen belül, annak tagjaként mindig dolgozik egynéhány ember, akinek egyénisége, szelleme erjesztő kovászként, katalizátorként határozza meg a művészi munka irányát, s a kollektív sikerre is rányomja személyisége bélyegét. Ezen emberek egyike Koós Iván.

A kedvteléstől a hivatásig

A negyvenes évek végén egy kis kézzel írott cédula jelent meg a Képzőművészeti Főiskola földszinti hirdetőtábláján: Rév István festőművész bábozás iránt érdeklődő festő- és szobrásznövendékeket keres ...

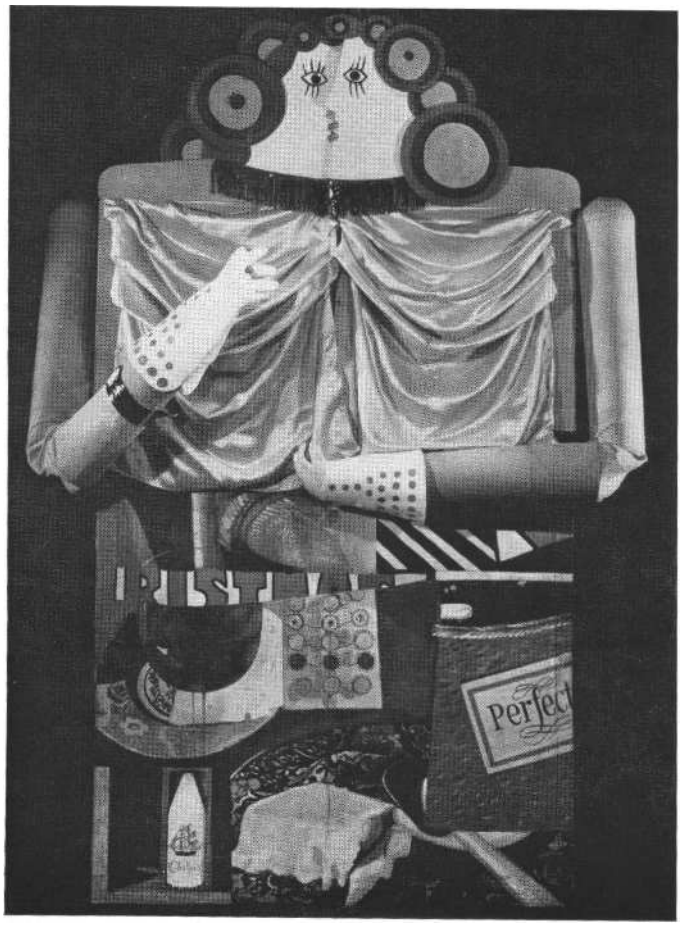
A különböző főiskolai hírek, jegyzékek, névsorok között ez a kis cédula szinte észrevétlen maradt. Egyetlen fiatal művésznek feledkezett rajta a szeme: Koós Iváné, akinek emlékezetében a név felidézte gyermekkorának emlékeit, Rév István bábszínházának feled-hetetlen előadásait a Podmaniczky utcában.

Valahogy így kezdődött Koós Iván festőművész és a bábművészet, tágabb értelemben a színház kapcsolata. De tíz-tizenkét esztendő kellett még, hogy az érdeklődésből szenvedély, a kedvtelésből hivatás, a hobbyból egész életre vállalt munka legyen. Ez alatt a tizenkét év alatt, amatőr együttesekkel dolgozva, a bábművészet, a színház titkait egyre mélyebben megismerve jutott el azokig a felismerésekig, amelyek későbbi munkásságát alapvetően meghatározták.

Erre a tíz-tizenkét 'esztendőre esik két, sorsfordító jelentőségű élmény: az 1958-as bukaresti bábos világtalálkozó, az első alkalom, amelyen a bábművészet legjobbjai összegyűlhettek a világ minden tájáról, és kicserélhették tapasztalataikat - valamint *az Auróra-együttes* működése.

Az Auróra-együttes, ha majd egyszer megírják a magyar bábszínházak s az egész hazai bábművészet történetét, alig-hanem külön fejezetet kap abban a kötetben. Amatőr együttes volt, amelynek tagjait elsősorban a műfaj iránti érdeklődés sodorta egymás mellé; ama-tőr együttes, amelyben éppen azért, mert az itt közreműködők fantáziáját nem kötötték meg a hagyományok, rossz beidegződések, lehetőség volt arra, hogy új irányba tapogatózzanak. S ők el is

Koós Iván terve Jean-Claude van Itallie: Motel című játékához



Beckett: Jelenet szöveg nélkül. Tervező: Koós Iván (Állami Bábszínház)

Csongor, az ördögfiak, Mirigy és Balga a Bábszínház Csongor és Tünde-előadásában. Tervező: Koós Iván

indultak, az egyszeri hályogkovács biztonságával, éppen abba az irányba, amerre az egész világ bábművészete tartott. Koós Iván is tagja volt ennek a közösségnek: az ő közreműködésével született meg Bartók Béla művének, *A fából faragott* királyfinak revelációt jelentő előadása, amelyben bábok és élő szereplők együtt léptek fel, együtt mozogtak a színpadon. Ennek az előadásnak a képanyagát - szerény és kisméretű fotókat - vitte magával a „tarisznyájában" Bukarestbe, ahová tulajdonképpen érdeklődő magánemberként utazott el; ezeket a képeket nézegették hallatlan érdeklődéssel a fesztiválon részt vevő világhírű művészek, a ráismerés örömével, mert ők is valami hasonlóval vagy legalábbis lényegében hasonlóval kísérleteztek.

Nem sokkal ezután következett be a fordulat: a teremtő, alkotó művész, aki bábtervezőként sem csak bábokban, ha-nem eleve bábszínházban, színházban gondolkodott, úgy érezte, ha tovább akar lépni, a szabad időt betöltő szenvedély helyett már egész napos hivatás-ként kell vállalnia ezt a sajátos művészetet. Döntött: állást vállalt a „hivatásos", a „profi" együttesnél, az Állami Bábszínházban. *Az Auróra* nem sokkal ezután felbomlott; nem az ő távozása miatt., bár talán az is közrejátszott benne. Felbomlott, de nem tűnt el nyomtalanul: tagjai közül többen választották -- Koós Ivánhoz hasonlóan - hivatásul a bábművészetet, de maga az együttes is újra és újra született. A ma működő, népszerű *Astra* bábegyüttes is „egyenes ági" leszármazottja a hajdani *Aurórának.*

A törekvések, szándékok addigra már világosan kirajzolódtak. Tulajdonképpen minden báb, minden díszlet, amelyet Koós Iván valaha is megtervezett, mind ezeknek a jegyében született, de a múló évek során *egyre* jobban megközelítette a saját maga elé tűzött célokat.

Az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején nagyon hasonló folyamat zajlott le az évezredes múltra visszatekintő bábművészet s a legifjabb művészeti ág, a film berkeiben. Ezekben az években született meg a „kamera-töltő-toll" oly sokat emlegetett elmélete, amelynek lényege mindössze annyi, hogy a rendezőnek ugyanolyan szabadon, ugyanolyan szuverén módon kell használnia a filmfelvevőgépet, mint ahogy az író használja töltőtollat. A bábművészet is ebben az időszakban rázta le magáról a különböző technikák béklyóit, és jutott el odáig, hogy a marionett, kesztyűs báb, pálcás báb stb, megoldások ne valamiféle kizárólagosságot jelentsenek, hanem egyes-egyedül a művészi cél, az elérendő hatás határozza meg az eszközöket. A kezdet kezdetén Koós Iván még a marionett kizárólagos híve volt -- *az Auróra* is marionettegyütteskén született meg -, de a későbbiekben nagyon hamar eljutott odáig, hogy egyetlen előadáson belül párhuzamosan szerepeltessen kesztyűs és pálcás bábokat, marionettfigurákat, a lehetőségek, a kifejezési formák végtelen távlatait nyitva meg a bábművészet előtt.

A bábok karaktere

A másik, nem kevésbé lényeges pont, ahol forradalmi változás következett be, a bábok jellege és karaktere. A hajdanvolt bábszínházak - és ez a hajdan még az egy-két évtizeddel ezelőtti idő-szakot is jelenti - arra törekedtek, hogy „megszólalásig" hűséges figurákat alkossanak, afféle kicsinyített, tárgyiasított emberszínházat. A gyökeres változás a szemléletmódban következett be: a korszerű bábszínpad tudatosan vállalja a tárgy tárgyszerűségét, az anyag anyagszerűségét - és humanizálja a tárgyakat.

Az ember tárgyak között él, és egyre inkább tárgyak közé kényszerül. Hovatovább hétköznapjainkban szinte teljesen elszakadunk a természettől; magától értetődő, ösztönös védekezés tehát, hogy humanizálni igyekszünk a bennünket körülvevő tárgyi világot. Így a tárgyra - akarva-akaratlanul - rányom-ja bélyegét a vele együtt élő ember személyisége. Ilyen humanizált tárgyak, anyagszerűségüket megőrző, de az emberi tulajdonságokat kifejező tárgyak Koós Iván bábui is.

Az alapvető, ihlető forrás, amely a bábokon szinte minden egyes esetben kimutatható - a népművészet. A nép művészete, amely csodálatos egységbe tud-ja olvasztani a racionális célszerűséget a szépséggel; a népművészet, amelynek mesterei képesek önmagukat egy-egy vízmerítő kanálban, sulykolóban, az őket körülvevő tárgyak mindegyikében kifejezni. Koós Iván otthonában két kanalat őriz. Kis erdélyi faluban kapta ajándékba egy öreg házaspártól ezt a „kanálházaspárt". *Az* az egyszerű szépség, amely ezekből a kopott, öreg kanalakból sugárzik, ragyog föl a művész tervezte bábuk formájában, anyagában is. Nem egyszerűen a motívumok, formák, stiláris elemek közelítik őket a népművészethez, hanem azonos tőről fa-

kadnak. Ahogy Bartók Béla zenéjének sejtjeibe építette bele a néptől tanult, néptől kapott alapelveket, úgy szintetizálja, olvasztja szerves egységbe művészetével Koós Iván is a nép művésze-tét. A legyőzhetetlen vágyat jelképező Mandarinban így van jelen a titokzatos kelet s a titokzatos emberi lét; így hordja magában a gonosz vén Mirigy a föld alatti televény kuszaságát. Mirigy feje az ősi, afrikai maszkok formáját is felidézi, de ugyanakkor természeti asszociációkat is kelt: valamilyen fa vagy bokor termése-gyümölcse, amelyre rátapadt egy száraz falevél...

A báb maga minden esetben képző-művészeti alkotás, de ugyanakkor szín-házi előadás szereplője is. És a tervező, Koós Iván mindenekelőtt színházi ember: számára az előadás, a bemutatásra kerülő mű lényegének színpadra idézése sokkalta fontosabb, mint statikus figuráinak formai tökéletessége. Bábjai mozgásukban élnek: ugyanaz a figura, ugyanabban az előadásban többféle technikával is mozoghat, ha a mű szelleme, az előadás koncepciója így kívánja. A Mandarin alakja pedig többféle nagyságban jelent meg a paraván fölött, megteremtvén ezzel az alapvetően síkban felépülő bábszínpadon belül a mélység, a perspektíva, a távlat illúzióját, s kitágítva a tér és idő koordinátarend-szerét.

A bábu anyagát, felépítését, a belé épített mozgatási lehetőségeket is egyet-len tényező határozza meg nála: a figurák karaktere s a műben, az előadásban betöltött szerepe. A tervező olyan bábokat szeretne a színészek kezébe adni, amelyeknek mozgatásához, animálásához nincs szükség semmiféle technikai bravúrra; olyan figurákat, amelyekkel a szereplők nem erőlködnek, ügyeskednek, technikáznak, hanem valóban - játszanak. A báboknak ugyanolyan hajlékony eszközzé kell válniok a bábszínész kezében, mint amilyen hajlékony eszköz az igazán jó színész számára saját keze, lába, teste. Mert annak a folyamatnak a kiteljesítéséhez, befejezéséhez, amely a tiszta technikai formák félrehajításával, az anyagok és megformálási módok, a bábalkotás eszközeinek forradalmával elindult, hozzátartozik ez is: a színész felszabadítása a technikai béklyókból. Ahogy éppen Koós Iván fogalmazta meg: az a cél, hogy a szí-nész és a báb olyan tökéletes, játékos összhangba kerülhessen, mint a gombolyag s a vele játszó macska. Hiszen a játékos macskák számára a gombolyag nagyon is élő, nagyon is szuverén valami, s mégis tökéletesen urai maradnak: ráütnek, pofozzák, s ha elgurul, utánakapnak.

Mechanizmusok rendszere avagy a magánbeszéd trónfosztása

Koós Iván a hagyományos mozgatási formák, technikai eszközök széles skáláját alkalmazza, akár egymással kombinálva is, és mechanizmusok egész rendszerét alkotja meg egy-egy bábon belül - egyszerű, s mégis oly sok mindenre alkalmas mechanizmusok rendszerét -, hogy a báb a színész kezében minél tökéletesebben fejezhesse ki azt, aminek kifejezésére megszületett. Mechanizmusai azonban soha nem szakad-nak el az őket mozgásba hozó színésztől, az animálás eszközei minden esetben színészcentrikusak: lényegük, hogy a báb a színész minden rezdülésére ér-zékenyen reagáljon, hogy rajta keresztül a színész fejezhesse ki önmagát.

A képzőművészeti elemek, a bábokat meghatározó stílus és forma elemei is elsődlegesen a bemutatandó mű lényegéből fakadnak. A teremtő s megtermékenyítő népművészeti ihletés mellett szinte korunk valamennyi művészeti áramlata helyet kapott Koós Iván ön-törvényű művészetében - és valamennyi a helyére került. A szürreális ízek, expresszionista formák vagy a dada kor-szakát idéző megoldások egyetlen szintézist teremtő erőben összegeződnek: az előadás látványában, a mozgásokkal összekötött látványok összességében.

A báb karaktere nemcsak a figura formáját, anyagát szabja meg. Tünde lé-gies, tündéri bája, Balga vaskos evilágisága nemcsak a felhasznált anyagokban, a finoman fodrozódó tüllben, durva szövésű vászonban érzékelhető, ha-nem mozgásuk, mozgatásuk karakterében is. És a tervező, aki a bábszínházban is elsősorban színházi tervező, itt is a színészek segítségére siet. A Mandarin figurája, ez a csuklóízületéig mozgékony figura az egymásra épülő gesztusok mozgásrendjében és szerkezetében eleve magában hordja a távol-keleti színjátszás tanulságait; *a Csongor és Tünde* Balgájának zsákformájú habszivacs teste könnyen változtatja alakját, leülés közben pocakja gyűrődik...

A bábszínpadon nem határolható el oly élesen a díszlet s a „szereplők" lát-ványértéke, mint az élő színpadon; a két, többnyire anyagában is azonos világ együttesen alkotja a színpadképet, sokszor a díszlet is él, játszik. A díszletek megalkotásakor éppen ezért mindig építeni kell a játék folyamatára: figyelembe kell venni a belépő szereplők színvilágát, formáját, tömegét. Talán ennek a tapasztalatnak, ennek a gyakorlatnak köszönhető, hogy amikor a báb-színházi tervező, Koós Iván először készített díszleteket az élő színpad számára, egyetlen pillanatig sem jelentett neki gondot, hogy a síkok világából át kell lépnie a térbe, s építkeznie kell a színpad mélységében is. A 25. Szín-házban tervezett díszletekben - *Don Quijote - is* sikerült hiánytalanul meg-valósítania elképzeléseit a tárgyak hu-manizálásáról, az anyag anyagszerűségében karaktert teremtő erejéről. Bebizonyította, hogy annak ellenére, hogy igazi kifejezési formája, örökös szerelme a paravánok felett táncoló-mozgó-lélegző bábu, az ember megidézésére képessé tett, humanizált tárgy, nemcsak bábszínházi tervező, hanem - egyike legkiválóbb színházi tervezőinknek.

A tervező sikerének - még akkor is, ha a bábszínházban munkája fokozott jelentőségű - legkézenfekvőbb mércéje az előadás sikere. Koós Iván „szerencséje", hogy kitűnő együttesben dolgozik; de szerencséje az együttesnek is, amely megvalósíthatja s megvalósítja színpadképteremtő elképzeléseit. Igy születik meg, lépésről lépésre, előadásról előadásra az az életmű, amely nem elsősorban anyagában, hanem hatásában él tovább, újabb és újabb generációkban. Így épülnek, téglaként, egymásra a bemutatók, a részkudarcok, tévedések tapasztalatai, tanulságai is, hogy alkotójuk olyan csúcsokra juthasson, mint a *Csongor és Tünde* előadásában az Éj jelenete, a kép és színpadkép, a látvány és mozgás filozófiai mélységeket feltáró, nagyszerű szintézise.

MARAI BOTOND

A Kikiáltó: Király Levente

Király Levente Peter Weiss: Marat halála című drámájának kikiáltószerepében **(Szegedi** Kis **Színpad)** Partnerei: Egervári Klára és **Körtvélyessy** Zsolt (Hernádi Oszkár felv.)

Sok színe van a fehérnek a szegedi Kis-színpadon Peter Weiss *Marat/Sade-já*nak előadásán. Az ápolók henteskötény e és gumibotja; a cipők, a padló, a falak fehére; Sade nadrágjának és Marat lepedőjének fehérsége; a fehérre mázolt-púderezett arcok, a vászon, a selyem, a fa, a muszlin, a parókák hava mind ugyanannak a kórházi hangulatnak különböző fokozatai, ugyanannak a színnek a változatai, mindegyik más és más üzenettel. Színesebb ez a színpad, mint eredeti tarkaságában lenne. Persze nem csupán a kórház levegőjét árasztja a színnélküliség, hanem a laboratóriumét is, az emberi sorsok, hitek és törekvések, az egész történelem laboratóriumáét, eszközt Sade kísérletéhez. Ezenkívül a néző- és játéktér ilyen megjelenítése steril, álomszerű, szürrealisztikus világot teremt, ahol minden másként csapódik le, ahol Fellini porondjának alakjai járják a ráció és az emóció vitája közben vad, szabadságkövetelő táncukat.

Egyetlen erősen elütő színű tárgy van az előadásban: *a Kikiáltó* gombos végű, fekete botja, az előadás „karmesterpálcája"

Milyen automatizmusok rögződtek bennünk a kikiáltóról? A kikiáltó agresszív és udvarias, humoros és otromba, elegáns és ízléstelen, szimpatikus és visszataszító. Király Levente Kikiáltója mindezeknek jórészt híjával van, mégis igazi kikiáltó, egy különös darab különleges kikiáltója, s - bár az előadás *amúgy* sem szegény figyelemre méltó ala[k]ításokban - talán az ő szerepmegformálására kell és érdemes leginkább odafigyelnünk.

Király Levente középmagas, kerek arcú, szabályos, nincs rajta semmi rendkívüli. Mikor a *Marat/Sade* Kikiáltójává változik, szűk, fehér sapkát, nevetségesen nagy malomkőgallért visel, arcát vastagon fehér festék borítja, miáltal alakja kisebb, arca még kerekebb és piszébb lesz. Az egész figura annyira ellentmond a kikiáltó kötelező eleganciájának, hogy remek fehérbohóc-paródiának tűnne, ha ezt a gondolatot az első pillanatban nem hessentené el az alak elesettségből és optimizmusból, szolgalelkűségből és öntudatból, játékosságból és felelősségérzetből, megszállott hitből és bölcsességből (s még ezer másból) összeszőtt egyénisége, szerepformálásának a darabbal való adekvátsága, amin azt értem, hagy itt és most, ebben az előadásban, a fent leírt hangulatban ez a kikiáltó a legmegfelelőbb.

Peter Weiss országnyi nagyságú tablószínpadán a szereplők bonyolult struktúrába rendeződnek, melyet különböző szemiotikai mechanizmusok, jelrendszerek fognak egybe.

Marat és Sade polémiája az első sík. Alakjukat körülbelüli egyensúlyban tartja Sade több érve és ügyesebb érve-lése és Marat nagyobb, több igazsága.

Külön szférát alkotnak a charentoni elmegyógyintézet ápoltjai, akik a polémiát kísérő forradalmi színjátéknak kisebb-nagyobb szereplői. Mindegyikük, akár kórtanilag is megállapítható, külön „eset", egyéniség, ugyanakkor mégis egységes tömeget alkotnak egy dologban: a szabadság igenlésében. Nyomatékot és dinamikát ad az elvont polémiának a tömeg céltalan, amorf és illogikus cselekvésekben megnyilatkozó, de csillapíthatatlan és elemi szabadságvágya.

A következő szféra az elmegyógyintézet apparátusa, az „elnyomó szervezet", mely hisztérikus és mániákusan rettegő igazgatójával, keretlegényszerű ápolóival és megmagyarázhatatlanul gyanús apácáival szintén torzult, beteg közösség.

A struktúra negyedik, egyben utolsó szférája a charentoni színi[e]lőadás közönsége, amelynek helyét a szegedi elő-adásban a valóságos közönség vette át. Ily módon a közönség „hivatalosan" is a színpadi szerkezet tagja lett (a valóságban mindig is az), s ennek megfelelően az igények megnőttek iránta; cselekednie kell, még ha ezek nem is valóságos cselekvések, hanem inkább az értelem, illetve az érzelem síkján zajlanak is le.

A struktúra többé-kevésbé elkülönült síkjai, részei közti összefüggést a Kikiáltó biztosítja. Ő az, aki egyforma biztonsággal mozog a szerkezet valamennyi szférájában, a hierarchia minden emeletén. Szinte azt mondhatnánk, hogy valahol ő az egész szerkezet működésének biztosítéka, ő segíti elő, hogy a részek egésszé váljanak.

Mindenhová tartozik, ugyanakkor sehová sem. Eredetileg a tömeghez tartozna, de narrátori funkciója révén kiválik onnan. Mint az író (értsd: Sade) szócsöve a Marat-Sade párosnak is, rendfenntartó teendői révén pedig az intézményhez tartózónak is sorolhatjuk. A közönséghez tartozónak megint csak narrátori funkciója miatt tarthatjuk, hiszen hozzánk beszél, mi vagyunk az a „tisztelt közönség", akihez örökös konferanszát intézi.

A struktúra vázlatos ismeretében láthatjuk igazán a Kikiáltó kiváltságos helyét és szerepét. Tőle függ szinte a játék menete. Egyensúlyt teremt és bont, épít és rombol, szükség szerint.

Király Levente kihasználja mindazt a lehetőséget, amit szerepének kiterjesztett értelmezése ad, ugyanakkor a színészi harsányságnak az árnyéka sem férhet hozzá. Színpadi jelenléte alatt (mindvégig a színen van) mintegy végigpróbálja szerepének összes lehetőségét és formáját, minden pillanatban új színnel tud előrukkolni. Mindezt a sokszínűséget egy cél fogja össze: az előadás. Meg-szállottja a charentoni fürdőszálában tartandó és tartott előadásnak. És nem Sade-ért. A játékért, amely a forradalomról szól. Valahányszor a direktori hisztéria és rettegés veszélyezteti azt, ő angyali meghunyászkodással és behízelgő mosollyal mond néhány üres szólamot, megnyugtatva a felsőbbség kedé-

lyeit, hogy a játék tovább borzolhassa azokat.

A játék folyamán állandó kontrasztokat teremt, nem árulja el, melyik oldalon ál]. Egyszerre éljenzi és gúnyolja Marat-t; az egyik pillanatban úgy látjuk, túl van már a forradalmon, a másik pillanatban pedig mindenestül annak tüzében ég. Gyáva, hogy bátor lehessen. Kezében a szövegkönyvvel súg, állandóan átsegíti az előadást az elmegyógyintézetiség eredendő buktatóin.

Szövege -- a fölényes és nyájaskodó kikiáltószöveg - interpretálásában sokszor annak ellenkezőjét, illetve ellenkezőjét is jelenti. Ugyanakkor ezekben a percekben önmagán mutatja be a nagy francia forradalom „melléktermékét", a felkapaszkodott, pöffeszkedő, ugyanakkor gyáva francia nyárspolgárt. Az ön-tudatlan, csak irányultságában egyöntetű intézeti „tömeg" mellett megmutatja a követendő utat, de legtöbbször közvetett módon, azáltal, hogy azt parodizálja, aki annak az ellenkezőjét teszi.

Király Levente Kikiáltója az előadás folyamán leggyakrabban a szemünkbe néz. Cinkosunk a nagyképű szöveg mögött, ugyanakkor ő a hivatalos vélemény is, ellenállhatatlanul nevetséges és egyben félelmet keltő. Lánynevelő intézetien érzelmes a hullámhegyek között: áll anakronisztikus gombos botjával a színpadi forradalom közepén, és védve, óva irányítja azt, míg a Napóleon-képet záptojással megdobáló valódi zendülés nem lesz belőle.

Egy nyugtalanító pillanat az előadásból: a darab közepe táján, Marat és Sade vitájának elején a Kikiáltó lecsapja ízléses kis csipkefodorral díszített szövegkönyvét, és kirohan a teremből. Egy pillanatnyi némaság. Botrányszag van a levegőben. Rögtön Coulmier igazgató alakítójára nézek. Coulmier - Giricz Mátyás, a színház igazgatója - nyugtalanul nézeget. Nem tudjuk, hogy szerepe szerint nyugtalan-e vagy hivatásánál fogva? Aztán a színészek is meg-akadnak. Hiszen a Kikiáltó a súgó is egyúttal. (Később tudom meg, hogy a próbák alatt talált játék, lelemény az egész.)

Király Levente-Kikiáltó *megy* vissza a színpadra, szemében a „nélkülem nem boldogultok" diadalával. Súg, játszik. A nagy játékban építi tovább saját játékát.

A játékunkat.

GÁBOR MIKLÓS

Feljegyzések Alceste-ről

VI.

(1972. nov. 19., Brookék „Szentivánéji"-je.)

Hányan hiszik, hogy ez az előadás őket igazolta! Hányan kiáltják: íme, jó úton járunk! A mi táncoskedvű, ugrabugra modernjeink! Ezek mind nem veszik észre, hogy ismét egy pillanatot láttak, amikor a nagy művész onnan meríti ihletét, hogy búcsúztatja saját művészetét, amikor minden invenció arra szolgál, hogy az invenció csődjét sirassa, amikor a színház nyílt színpadon - melyet külön e célra hoztak létre, rafináltan puritán, csupasz falakat méregdrága anyagokból -- az egyetlenről beszél, ami izgatja: saját haláláról és a minduntalan lemondásba bicsakló nosztalgiáról.

Brook „találmánya" (azt mondják, mások is kitalálták már, de aligha vitték keresztül ilyen következetesen) az volt, hogy ugyanaz a színész játssza Theseust, mint Oberont, Hyppolitát, mint Titániát stb. Az élők álmodják a tündéreket, de az álmodott tündéreknek hatalmuk van az élőkön. (Freud? Az is valamennyire, de itt nem egy ember álmodik, hanem mindenki, mindenkit, önmagát és a másikat, itt valóban csoda történik, a dráma „logikus" megfejtése nem tünteti el a varázslatot, az álmot: színházban vagyunk!) Brook szereposztása és szerepegyesítése megteremtette a darab igazán drámai, színpadi egységét: mindenki mindenkivel konfliktusba került: amit egyébként csak a hangnem, a zene, a tartalmi hasonlóság kötött össze, az most *szerkezetileg* egy. Ezért aztán a mesteremberek humora sem puszta gag, hanem a drámában el-foglalt helyzetükön alapszik. Ha az érintetlen amazonkirálynő álmában szamárral párzó tündér - ha a rideg engedelmességet parancsoló fejedelem álmában phallikus komédiát rendező erdei hatalmasság; ha minden bohózat és erkölcstelenség mindenkiben lejátszódik, ha mindenki mindenkibe beleszeret, és mindenki mindenkit megcsal: akkor a szerelem bohóságait már nem lehet fő-úri nevetéssel mint tündéri pajkosságot elintézni. Akkor a mesteremberek rend-szerint betétként megrendezett színjátéka - az a jelenet, amelyben az álmodók mind összegyűlnek, egy részük, hogy örök hűséget esküdjön, más részük, hogy örök hűséget egy színdarabban el-játsszon - , ez a jelenet törvényszerűen a leghangsúlyosabb drámai funkciót kapja. Mit tehetnek az álom álmodói és résztvevői azzal a tudással, amit ál maiktól kaptak, most, a műkedvelő színészek naivsága láttán? Mit mondhat-nak ők, akik álmukban percenként árulták el egymást, és mindig őrjöngő meg-győződéssel. látva e sírig hű szerelmeseket? Nevetnek - majd döbbenten el-hallgatnak, elsősorban azért, mert a melankolikus és szigorú, de a költészethez nagyon értő Theseus torkukra forrasztja a gúnyt. Ez a színjáték-jelenet tetemrehívás, melyet a mesteremberek ártatlansága elkerülhetetlenné tesz, mert ők egyformán hisznek a szerelem és a szín-játszás érvényében. Amikor Zuboly kezet csókol Hyppolitának a játék végén, és egymásra néznek, egy pillanatra mindketten megdermedve az átsuhanó, bizonytalan emléktől: „csak nem?" - így Don Quijote csókolhatott kezet. De mit szóljon Hyppolita? Végül is Zuboly tündérkirálynőt álmodott magának, Hyppolita csak szamarat! (Zuboly is szamárnak álmodta magát? Mert az is: pogány, egyszerű szamár, bűntelen, egyszerű állat ott, ahol az embernek is legjobb, ha állat.) Hyppolita bizonyára el-szégyelli magát e hódoló kézcsóktól. És Theseus komor töprengése - vagy Oberon szerepében prae-raffaelita affektációja - maga az ártatlanságát vesztett melankólia.

Ebben a jelenetben Brook két kérdése áll előttünk: lehetséges-e a szerelem és a színház? De ez a kettő valójában egy: a tisztaság és ártatlanság kérdése.

A színpadon a „nézők" melankolikusak, a „színészek" ártatlanok. Es mi, igazi nézők az igazi nézőtéren? Innen már az egész színjáték melankolikussá válik, hisz a legtisztább, amit fel tud mutatni a mi mindent látó szemünk előtt, a mesteremberek csacsisága, számunkra elérhetetlen csacsiság. Ekkor azonban az igazi színészek elhagyják az igazi színpadot, közénk rohannak, az igazi nézőtérre, kezet ráznak velünk, megveregetik vállunkat, megtapogatjuk egymást. Mintha melankóliánk is csak maszknak bizonyulna, a színészek játé-kos kedve éppoly naiv, mint Zuboly társulatáé. Nem akartak ítélkezni felettünk: gondunk, tudásunk, kedvünk és nosztalgiánk közös. Belenevetünk a becsületes színészképekbe mi is.

Mindent éreztem itt ma este, csak a

szokott „modern" és „objektív" rosszindulatot nem. Brook is tele van fanyar érzelmességgel, mint Brecht, ő sem árul-ja eI az ártatlanságot, soha, vagy ha a tudás kikerülhetetlen, legalább őszinte vágyát az ártatlanságra. Talán egyszerűen azért, mert: *van neki!*

Ennél jobb színház csak egy lesz majd: igazán ártatlan színészek játéka igazán ártatlan nézők előtt. Amíg nincs és ahol nincs: nyeljétek le Brookot!

Amikor Brookékról beszélek különböző emberekkel, meglep a reagálások tarkasága. Ez mind visszavetül az elő-adásra, gazdagítja, fellobogózza. Bukarestbe már mindezzel gazdagabban utaznak tovább.

- Mindenki Brookot csodálja - mondta ma egy fiatal rendező -, de én a társulatot csodálom. Igaz, Brook áll az élen, de Brook legnagyobb csodája a társulat.

Amikor tegnap reggel elmentem a Vígszínház mellett, és hatalmas teherautóik nem álltak már ott a szűk utcácskában, mint az utóbbi három-négy napban, váratlanul és érthetetlenül megfájdult a szívem. Egy kicsit beleszerettünk ebbe a társulatba, egy kis mennyországot és angyalait láttuk, az igazi színészek kedvességét és szívét.

Es az atyaisten, Brook? Őt ma sem szeretem igazán. Talán afféle rabszolgamentalitás ez, lázongás a nagy tehetség ellen, de mindegy. Legnagyobb boldogságom talán az lenne, ha egy ilyen társulathoz tartoznék - de nem tudom, elég tiszta szívű vagyok-e, valóban el tudnám-e foglalni helyem közöttük. Lehetnék-e engedelmes angyala egy atya-úristennek? „Lucifer"? Ő is csak egy lázadó rabszolga volt, az is maradt. És a Pokol ördögi munkásai nem angyalok, bármily engedelmesek. Atyaisten meg nem lehetsz - még király se, legfelj$_e$bb díszelnök.

Ä Brookék körüli viták java része nem Brook igazi felfedezése, csak egy-egy már meglevő vélemény igazolása Brookkal. Sokan csinálják ezt Brechttel is - önmagukat igazolják, ezzel egyszersmind ködösítik is, ahelyett, hogy önmagukat kutatnák és meghatároznák.

Annak idején - jó régen már, ami-kor Lisandert játszottam - Major Tamás Szentiványéji-rendezése ugyanúgy Theseus és Hyppolita illetve Oberon és Titánia ellentétéből indult ki, mint Brook. Emlékszem, hogy a fiatalok beállítása is nagyon hasonló volt, néha szinte még a mozdulatok is. De mert ötleteit sem ő, sem mi, a színészek nem tudtuk megkoszorúzni, befejezni egy igazi áttekintéssel, mert nem tudtuk levon-ni a konzekvenciát, mert nem tudtunk igazán szakítani valamivel: az előadás szép lett, de inkább a temperamentumok, a költőiség, az ötletek uralkodtak benne, mint az ennél több felismerés, mely valóban megváltoztatja maga körül kissé a világot. (Ne legyünk igazságtalanok magunkkal: ennek több mint húsz éve már!) Sem egy előadáshoz, sem az élethez nem elég 'egy-egy ötlet, meg-látás (ha ott van is mögötte a nosztalgia és vágy látszólag határtalan alaktalansága; az ötletet nem teszi naggyá, legfeljebb felfújja); az ötlet önfeláldozást követel. Elsősorban: *reflexiót, mely megérti* saját ötletünk igazi jelentőségét. Minden ötlet: csak előérzet!

A kedélyesség, a közömbösség, a „végre megtalált stílusok" könnyedsége, mellyel egy-egy színházunk előre kiszab-ja saját útját, a megfogalmazatlan és véletlenszerű előadások, a módszerek és sablonok, melyek biztosítanának kényelmemet, a mindenfelől mindenre megérkező logikus és kényelmes tanácsok: mindez nem képes megnyugtatni. Nem tudok nem a saját ügyemre koncentrálni.

VII.

A mizantróp nem tragédia és nem is burleszk.

Nem olyan könnyű elérni, hogy a közönség ott és azon nevessen, ahol és amin kell. Erőlködéssel sok poént lehet egy vígjátékban kiagyalni. De minden poénnak *ára van*. Mindig lemondok a túl drága poénokról, azokról, amelyek-be több energiát kell befektetni, mint amekkora nevetés jutalmazza. Az igazi nevetés könnyen, önmagától születik meg. De ehhez világosság kell, az, hogy a közönség értse és érezze a darab egészének működését, velünk együtt: ez a tréfa előkészítésének és hatásának legfőbb titka. Sem hatásvadászat, sem bohócmaszk, sem geg nem pótolhatja a megnyugtató világosságot, ami csak akkor jön létre, ha a közönség érzi az egész rendszer mozgását.

Oronte verse jó vagy rossz? Egyetlen dolog dönti el: a vers dramaturgiai helye és szerepe a darabban, a szituáció, amelyben elhangzik. A közönség *tudja,* hogy Alceste Philinte kedvéért elhatározta, hogy ez egyszer udvarias lesz - és *előre tudja,* hogy ez nem fog sikerülni neki. Amikor Oronte őszinte bírálatot kér verséről, és Alceste némi ellenkezés után beleegyezik: „Ha Ön kívánja, így..." - a közönség *előre* nevet.

Ugyanúgy, mint ahogy előre nevet, amikor Alceste a levéllel rajt akarja érni és le akarja leplezni Céliméne-t. Ezek az előre nevetések a közönség mély dramaturgiai érzékéről tanúskodnak. Mert a dramaturgiai érzék 'egyszerű és természetes tulajdonságunk, néha úgy érzem, csak különös kificamodások foszthatnak meg tőle. Az a nyakatekert pszichologizálás, hogy Alceste csak féltékenységből szidja Oronte versét, mindent összezavarna: hisz a közönség ekkor még semmit, egy szót se hallott arról, hogy Alceste Oronte-ra féltékeny lehet, hogy Oronte szintén pályázik Céliméne-re! De magától elhalna egy későbbi poén is, amikor Alceste felkiált: „Épp őrá nem voltam féltékeny egyedül!" - tudniillik Oronte-ra - a rászedett férj örök vígjátéki poénja. Alceste-en mi nem azért ne-vetünk, mert féltékeny, hanem mert büszkeségből őszinte, de büszkesége és őszintesége mindig megalázó szituációk-ha sodorja.

Ha tisztán megtaláljuk egy darab mozgatóerőit, akkor többé nem kell erőlködnünk. Ha a szituáció és a hangvétel pontos, a közönséget mi sem akadályozza, hogy kinevesse Alceste-et, és a két nevetés közt elnémulva érezze át a népdal és Alceste szerelmének szárnyalását és tisztaságát. Hogy egy tény a színpadon mit jelent, azt mindig a dráma és az előadás egésze határozza meg, a szituáció, a forma, a hangnem, a szereposztás, a díszletek, a kosztümök: minden együtt. (Gondoljunk egy gyilkosságra vagy a női hűtlenségre.)

Minden vígjátéknak, minden jelenetnek megvan a maga sajátos humora, azt mondhatnám: elő van írva, hogy a közönség mikor, milyen hangosan és min nevessen. A nevetések megfelelő hangereje is csak az *egész* természetes működéséből születik. Egy hangos nevetés, ahol csak mosoly kívántatik, néha na^{g}yobb kárt okoz, mint a fordítottja. Esetleg emiatt öt másik poént a közönség észre sem vesz. (Ne vezessen félre minket, hogy a közönség néha azt hiszi, jól mulatott - holott csak agyongyötörték, összezavarták, holott csak egész este kínosan érezte magát.)

Alceste-ben én hasonló nehézségek-kel találkoztam, mint kevés Molnár-szerepemben.

Molière-Molnár: mindkettőnél bohózati alapszerkezet, amire azonban gyakran a gondolatok és érzelmek olyan bősége van ráfűzve, hogy a bohózati mozgás gépiessége csaknem eltűnik. (Talán mert mindketten egy primitív tradíciót

fejlesztenek tovább végső lehetőségéig?)

A téma egy bizonyos előkelő társa-dalmi réteg körein belül marad, a pletykák, a fecsegés, afféle „házi szleng" körén belül, csak a dráma szerkezete révén ér el általános érvényt.

A nyelv könnyed, egyszerű, nem virágos - társalgás, de rendkívül pontos, a mondatszerkesztések célszerűek, világosak, nem tűrik el a lazaságot, a könnyedség csak a tisztasággal és pontossággal együtt szuperál - ezért is oly nehéz megtanulni. Az író stílusa is olyan, mint egy társasági modor. Aki használja, könnyedén, fölényesen birtokolja és kezeli, de éppen ezért nem tűri a színész modortalanul érzelmes rögtönzéseit. Mindkét szerző tudja, hogy mihez kell tartania magát.

Molière figurái gyakran olyanok, mint a régimódi figurák, akik nyakukban egy táblán hordozzák nevüket és jelentésüket: „Jóság", „Irigység", „Büszkeség" stb. Ezekbe a figurákba csak a drámai helyzetek lehelnek életet és az a képességük, hogy egysíkúságukat hányféle szituációban tudják próbára tenni és bizonyítani. Milyen végtelen ügyességgel képesek ellenállni minden támadásnak, hogy ugyanazok maradhassanak. Az epika szinte teljesen eltűnik, minden a párbeszédben. Ezért a cselekményt úgy kell bonyolítania, hogy a szereplők monológ nélkül is átvilágítsák magukat és egymást. (A párbeszédek viszont gyakran monológokból állnak.) Így alakulnak ki az ellentétpárok. Nem elmélkednek, hanem reagál-nak. Ez viszont állandó vitahangulatot eredményez. Philinte és Alceste is figurák, nem kiszámíthatatlan emberek, képviselnek valamit. De azt képviselik, amiről beszélgetnek. A körülöttük levő szereplők (talán a két nőt, Céliméne-t és Éliante-ot kivéve) abban különböznek tőlük, hogy nem vitatkoznak, nem ér-dekli őket, amiről a darab szól. M[1]nt-egy ennek a vitának aláfestő illusztrációi. De senki sem változik, mert senki sem teszi fel a kérdést, hogy neki magának igaza van-e. Mindenki figura marad.

Van ebben valami optimizmus, hogy az emberek így kimondják, amit gondolnak, hogy megfogalmazzák magukat, világnézeti és alkati különbségeik szépen, sarkosan kiadódnak, nincsenek lappangó veszélyek, a konfliktusok nyíltan, szavakban kimondatnak. Nincs félhomály, az egész a nyelv körén belül marad, a zene nem lappang, verssorok és szabályos helyzetek szimmetriájában megnyilvánul.

Hogy Molière egyszerű figuráiból és szövegeiből ilyen komplikált dolgok sülnek ki, mint *A mizantróp:* ez a ,,:művészet", ez a „kunst"! A kérdések leegyszerűsítésében, a nyelv egyszerű tisztaságában van Molière művészete, okossága, erkölcse. Parasztian egyszerű kérdésfeltevés egy rendkívül bonyolult helyzetben. Nyakatekertség: ez az, amit Molière nem bír!

Mellékszereplőként részt vettem annak idején, 1945-47-ben Major Tamás Molière-harcában *a Tartuffe* és *a Nők iskolája* előadásában. Major két alakítása talán a legérdekesebb, amit színész a szemem láttára Molière-ben elért. Major - Molière-éve oly rokon - plebejus és racionalista lázadása valóban azoknak az éveknek Molière-jét vitte szín-padra. A leegyszerűsített marxizmus és a biztos győzelem tudata megadta tehetsége természetes kajánságának azt a biztonságot, amivel fölülről beszélhetett az „emberi titkok"-ról, a homályos érzelmekről, amivel félredobhatott minden megértő „pszichológiát". Merész játékát agresszív indulatai fűtötték kora színjátszásával - talán a színészekkel szemben is, akik mellett ő addig csak „epizodistának" számított; bizonyos értelemben az ,;epizodista" eszközök fölényét akarta - és ebben az esetben tudta - bizonyítani a „hősi" és „érzelmes" színjátszással szemben. Mindez a burleszk felé, a „kaspedli" felé vitte, sikerült fantasztikumot produkálnia ott, ahol mások csak az .,emberit" látták. Mindent eltúlzott a bábszínház felé, de a túlzások nélkül nem láthattuk volna ily tisztán a szerkezetet, a refrének tiszta képleteit, a rímek pedantériájának viccét stb. - röviden azt, amit az idő és a korlátozott színpadi nyelv addigra illedelmes unalommá mosott. Következetesen végigvitte, amit „francia szellem"-nek nevezhetnék. Bohóctréfái mögött ez volt: a francia szellem világossága. (Az ő remek „kaspedlije" nem az érzéki, mindig kissé kedélyes olasz kaspedli.) Szövegmondása és gesztusainak szertelensége Molière mindig vitatkozó szellemében fogant. A francia dráma világos tagoltságát a vásári komédiával, a kabaréval és a kritikával egyesítve igazi és eredeti Molière-nyelvet alakított ki. De a nyelvvel együtt vállalnia kel-lett ennek a nyelvnek korlátait is.

Molière-nek valóban nincs nagyobb baja, mint Alceste-nek. Mert nincs több erénye, mint Alceste-nek : az „őszinteség", melyet az az érzés fűt, hogy nem szeretik viszont. A világ, amelyben él, kicsinyes, de nem tud nála többet.

Molière földhözragadt szellem, akinek legmagasabb szárnyalása a mélységes elkeseredés, bölcsességének teteje a gúnyos nevetés. Megértés és okosság egyaránt a kívülállásban éri el nála csúcspontját, abban, hogy masináknak tudja és meri látni az embereket és önmagát - mert ez még mindig szabadságnak tűnik iszonyú leigázottsága mellett. Tehetsége az udvari bolond tehetsége, aki a legkegyetlenebb igazságokat mondja ki, de, hogy megtehesse, vállalja a megalázást. Fő indulata a düh. De a bosszú: mindig kicsinyes.

Majornak látszólag sikerült kiküszöbölnie Molière-ből a „kacagj Bajazzo" romantikáját. De semmi sem csap át oly könnyen a szentimentálisba és pátoszba, mint a komédia. Bajazzo elkerülhetetlenül kidugja könnyektől mázolt, lisztes arcát, amint a vicc őt magát éri. Igent mondani, önmagát állítani nem tudja. Kajánságát nem állíthatja meg, csak a műfaj feladása, vagy, mint Molière esetében, a hatalom. Határain túl nincs más, mint szentimentalizmus. (Talán ez a Shakespeare és Molière közti igazi különbség.) *A mizantróp* ugyan lépésről lépésre végigmegy egy logikus úton --de a végeredmény csak a kezdőponthoz képest haladás. Alceste a darab végén eltűnik, mert ahova őt küldi, Molière-nek nincs szava. Elhallgat, mert Moliére is elhallgat. És bármilyen nagyszerű szerkentyű is ez a commedia dell'artéban fogant szerkezetes vígjáték, még-se képes messzebbre találni, mint amilyen messze szavai céloznak.

A világon talán több a Philinte, de csaknem mindenki Alceste-nek hiszi és vallja magát. (Igy lesz belőlünk Oronte? Az ember szinte hajlik rá, hogy már azt is megbecsülje, aki Oronte-ként vállalja magát.) Általában a kritikusok se tesznek mást, mint Philinte-ként vagy Alceste-ként reagálnak a darabra, eszerint ítélik meg azt is, amit én csináltam. Én meg úgy érzem, hogy Molière az, akivel meg kell birkóznom, akit túl kell haladnom, nem Alceste vagy Philinte.

Rousseau óta az „igaz ember" : a természetes ember. Holott minden reményünk a kultúrában van. Alceste és Philinte, a morális meggyőződések és logikus érvek által összetartott „ember": fikció. Alceste csak bizonyos szín-padi, írói megegyezések alapján „ember". Alceste és Philinte ellentéte megoldhatatlan - mert Molière drámai szer-

kezete csak úgy működik, ha két ilyen összebékíthetetlen pólus között forog. De én többet tudok, mint Molière. Felette állok ennek a darabnak, akkor is, ha sose jutok a mélyére. Hogy értsem ezt én magam? Talán egyszerűen: én még élek, Molière már nem. Befejezett tény., ő is, a dráma is. Moliére már nem remél, én még igen. Az életben rejlik egy titok, ami lehetővé teszi, hogy létezzek, és amit talán birtokolhatnék, ha elég bátor volnék. Nem a tényeken kell változtatnom - de meg kell keresnem a helyet, ahonnan a tények tisztábban - bár talán bizonytalanabbul - látszanak.

Amikor én a próbákon a „jelenlét" kiterjesztésével kísérleteztem, saját színészi ambícióimat követtem *(volna,* ha lett volna bennem elég tudatos erő) - de egyben tagadtam Molière-t. De ki tudja, ebben a tagadásban nem rejlett-e Molière újabb újjászületésének lehetősége? (Senki se tudhatja: a színházban csak az van, amit megcsináltak.) A dráma teljesen lelassult volna - de talán létrejön egy újszerű, a hagyományoshoz semmiben sem hasonlító, minden stílustól különböző (hisz ma már a „vásári komédia" csak felmelegített stílus!), de igazi commedia dell'arte. Így azonban mindenféle elképzelésem csak mellékes ötlet, elsuhanó hangulat maradt. Nem derült ki, hogy mi bajom Molière-rel. Nem lehet éjjel mást csinálni, mint nappal - a feladat akkora, hogy egy egész élet kevés rá.

VIII.

Láttam a tévében *A mizantrópot.* A közvetítésnek nagy sikere volt, szinte szívesen visszaszívnám, ami elégedetlent összegondoltam magamról. Az ember nem ítélheti meg, amit csinált. De mit tagadjam: úgy éreztem, hiányzik belőlem a csillogás. Most úgy láttam, Alceste jobban hasonlít Petőfihez, élesebb, támadóbb. Nem tetszett egy vonás a szám körül. Ez a vonás - nemcsak ebben a szerepben, fényképeken is ott értem - egy bizonyos korszakom vonása volt. Volt benne valamiféle affektált idegei, bár nem csináltam tudatosan, az ember természete természetesen hamisítja meg önmagát. Valószínű, hogy Alcesteem gyengéje - ez a bizonyos keserű szájsarok - egész színészetem gyengéje. Ez nem az én igazam! Ma már, azt hiszem, ez a keserű vonás eltűnt az arcomról. Ezzel talán színészi utam új lehetőségei nyíltak meg. Akár jó voltam ebben a szerepben, akár rossz.

Badapest, $^{1}97^{2}$-$^{1}973$.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Harmadik Richárd élete és halála

Négy említésre méltó mozzanata van Manfred Wekwerth Deutsches Theater-beli Richárd-rendezésének. Mind a négy mozzanat nemcsak élményt, de tanulságokat is kínál.

Az első, a legszembetűnőbb, természetesen, maga a díszlet.

Andreas Reinhardt, a fehér háttérfüggöny elé fekete sziluettekkel zsúfolta tele a színpadi teret: akasztófák, bitók, nyársak, kerékbetörésre szolgáló, póznára erősített kocsikerekek, rudak, kikötésre kínálkozó oszlopok, gerendák meredeznek üszkösen a dráma hátterében. Nem csupán díszítő- és tértagolóelemek. Mindvégig figyelmeztetnek arra a történelmi helyzetre, amelyikben ez a tragédia végbemegy. S nem engedik elfelejteni, milyen eszközökön is nyugszik Richárd hatalma.

A második lényeges mozzanat: az előadás befejezése.

Richárd csillogó aranyvértezetben, fején arany koronával jelenik meg a csatában. Nem nemesurak, bajvívó lovagok, sem zsoldosok mészárolják *le,* ha-nem paraszti darócba és iparosi posztóba bújtatott parasztok és munkások, maga a nép veri agyon cséphadaróval, kasza-kapanyéllel pusztítják el a tömegek számára annyi gyötrelmet hozó zsarnokot. Vagyis: nemcsak történelmi híresség-eket, krónikás számbavétellel fölsorakoztató királydráma ér véget a csata-téren, de a történelem mozgásait kitapintani igyekvő *népdráma* befejezését látjuk. Erre a népdrámai fölfogásra utal a rendező fordította Shakespeare-dráma új hangsúlyú, régi dallamú címe is: *Harmadik Richárd király élete és halála.* Wekwerth kutatásai szerint egy korábbi Richárd-életrajznak ez a krónikás hosszúságú szalagcím díszelgett az élén, és amikor a rendező visszatért ehhez, egyben a népdrámához való igazodását is kifejezte.

A királyi család szerepeinek játékfelfogása hozza az előadás harmadik érdekességét.

Az eddig elmondottakból szervesen következik: nem Shakespeare-t ordibálnak a Deutsches Theater színpadán, nem verset gargarizálnak, som *nem* ágálnak archaikusan, *hanem* polgári dráma módra vitatkozzák végig helyzeteiket: perlekednek az örökségért, alkudoznak és ravaszkodnak a hatalomért. Erzsébet királyné *(Inge Keller)* hisztérikus úriasszony, a híres átkait széthintő Margit királyné *(Elsa Grube-Deister)* pedig mosónő szelídségű, sértett komaasszony; Rivers *gróf (Otto Mellies),* Lord Grey *(Peter Reusse)* és *Dorset* márki *(Christian Stövesand)* valósággal civilek: hiányzik belőlük a királydrámához szoktatott történelmi fennköltség: kisszerűek, köznapiak, közrendiek.

Talán megmagyaráz valamit ennek a játék- és szerepfelfogásnak jogosultságából és fontosságából, ha arra gondolunk, hogy Gründgens III. *Richárdja* óta, vagyis harminchét év óta nem került a darab *színre* Berlinben. Harminc-hét évig hiányzott *a III. Richárd* a berlini színházak műsoráról, talán éppen azért, mert olykor annyira időszerű volt. Néha erőteljesebben jellemzőek azok a darabok, amiket nem játszanak, mint azok, amik műsorra kerülnek.

A díszlet, a befejezésben érvényesített történelemszemlélet és a *színészi* stílusban érvényre juttatott időszerűség egyazon szemléletet hordoz. Nem klasszikus tragédiát játszanak tehát Shakespeare színre celebrálásának alkalmából, hanem politikai drámát, a történelem tettenérésére tesznek kísérletet egy különleges és híres esetben, ami azonban bármennyire is régen történt meg, nem esik annyira *messzire* a mai nézőtől, hogy *ne* legyen képes önmaga ismereteivel egybevetni.

Manfred Wekwerth minden shakespeare-i díszítőelemet elhagy előadásából Rábírta Reinhardt díszlettervezőt arra, hogy kerülje a lényeges elfedését. Annak érdekében, hogy szabadon lélegezhessen a máig érvényes *történelmi* valóság: a nyitott színpadon nincsen más kellék - az említett, fenyegető fenyítő- és kínzószerszámokon kívül -, mint amennyi éppen nélkülözhetetlen: egy-egy frízzel díszített padsor, amire a királyi család letelepedhet; egy sátor, ami előtt mellig földbe ásottan jelennek meg a szellemalakok, mintha Eizenstein mexikói filmjéből kísértenének, vagy fölidézni akarnák a német katonák ukrajnai kegyetlenkedéseit. Nincs más,

* Az előadásról a SZÍNHÁZ 1972/10. számában Koltai Tamás írt.

mint egy zsinórpadlásból leengedett térkép, amit egyetlen szempillantás alatt alakítanak át Richárd katonái körülülhető, kerek tanácskozóasztallá. Nincs a színpadon más, mint egy elkerülhetetlen trónszék, és az a bizonyos malváziahordó, hogy - végre - ne csupán elbeszéljék a két bérgyilkos bérmunkáját, hanem lássuk is, amint a ficsúri Clarence-t (Peter Bause) belefojtják a borba.

Utoljára maradt a legfontosabb: Richárd szerepének beállítása és magánbeszédeinek új értelmezése.

Megjelenik a színpadon a Berliner Ensemble hajdani sihederszínésze, *Hilmar Thate*, előresiet a rivalda vonalához, szembenéz a közönséggel, és rákezd a sláger-közismertségű monológra. Dehogyis a monológot mondja! Társalog-ni kezd a nézőkkel. Tájékoztatja őket gondjairól. Nyilvánosan gondolkodik. Beavatja a nézőket terveibe. Megmutatja nekik indítékait. Magyarázza, mentegeti cselekvéseit. Ijesztgeti őket. És tetszeleg abban is, hogy rosszabbnak mutatja magát, mint amilyen. Kedvét lelné benne, ha megbotránkoznának szavain. Miközben beszél, hosszan fürkészi a nézők tekintetét: mennyire hatott, megrémültek-e tőle, fölháborodtak-e rajta, sikerült-e magával ragadni őket, belészerettek-e vonzó torzságába, szinte gyermekien kiszolgáltatott rosszaságába? Tagadhatatlanul színes fickó ez az elénk robbanó komédiás, aki egyszer-re tart kapcsolatot a nézőtéren ülőkkel, egyik néző pillantásait sem engedi ki, hol ide, hol oda villantja tekintetét, hogy meg ne szakadjon kettejük között - színész és néző között - az áram-kör. Egy tetszésre vágyó, nagy komédiás, egy nagyszerű konferanszié jelenik meg már az első jelenetben, akiből egyáltalán nem hiányzik a humor és a cinizmus mámora - ami egyszerre önti el azt is, aki mondja, és bizonyos sápítozó elismerést vált ki hallgatóiból is. S ha azt hisszük, hogy az első híres magánbeszéddel véget ér Hilmar Thaténak ez a nézőtérre kifelé forduló szerepeltetése: tévedünk. Lady Anna elcsábításának jelenetét egy illuzionista bravúr-számaként mutatja be a nagyérdeműnek. Miközben elkábítja a nőt: jut ideje ki-kacsintani a nézőtérre és pillantásával elismerésünk jeleit keresni.

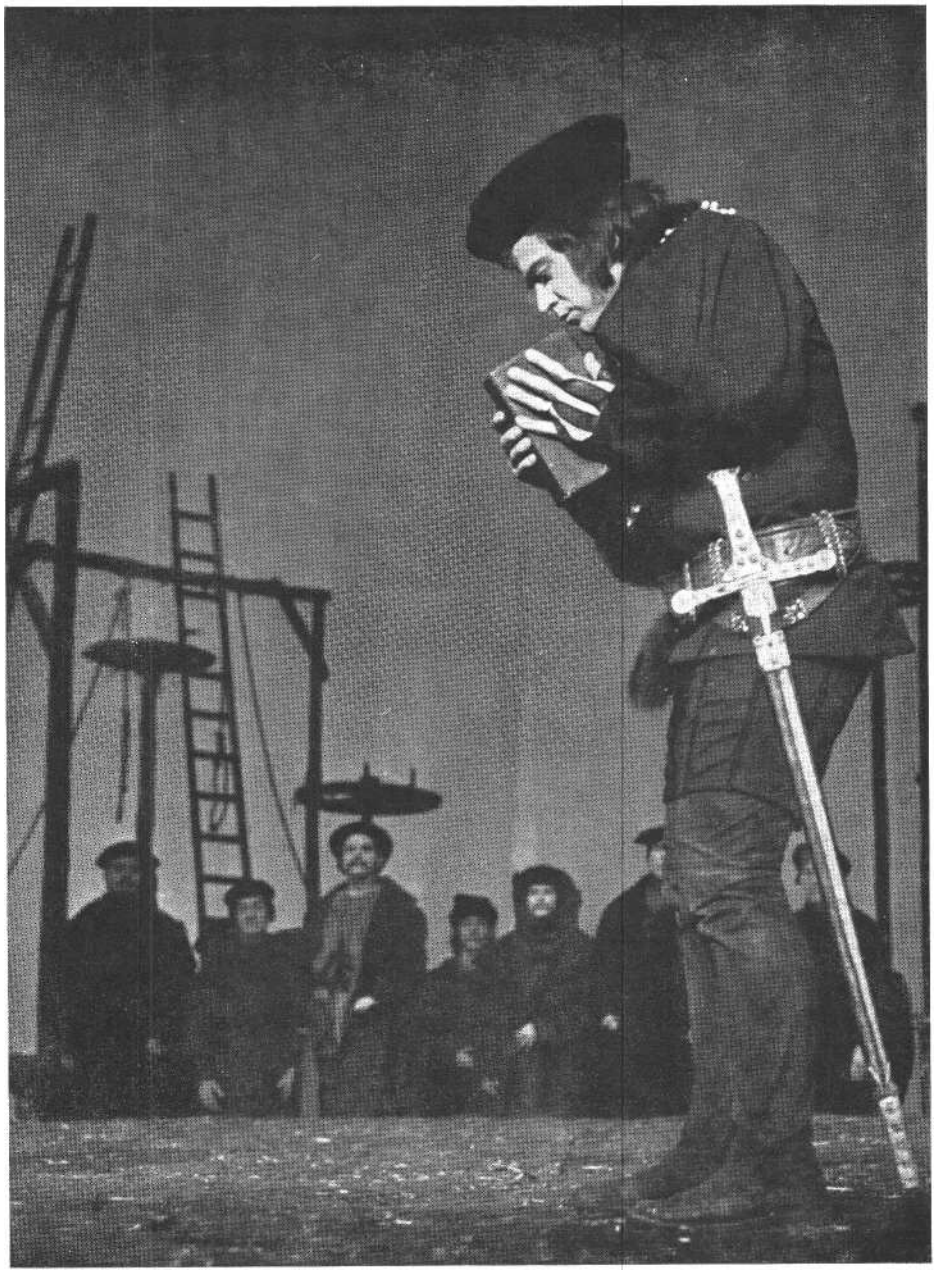
Richárd ‚szerepjátszásáról, színészvoltáról beszélni régi nóta. Még abban sincsen semmi újszerű, ha valaki fölismeri a shakespeare-i gonoszok egy tőről metszettségét és közös komédiás jellegüket. (Amit Major Jago elemzésénél fedezett föl, hogy nem csupán játékos szellem, aki gyönyörűséggel élvezi a játékot, ha-nem rendezője is a drámának: előre be-

Richárd (Hilmar Thate) feleségül kéri Lady Annát (Renate Richter) férje ravatalánál

jelenti a következő jelenetet, és a közönség abban gyönyörködhet, sikerül-e valóban úgy megszőni hálóját, ahogyan ígérte, és a valóság váratlanságai milyen új színeket vonnak az intrikába.)

Wekwerth azonban tovább megy ennél. Ismeri az utolsó évtizedek Shakespeare-kutatásainak eredményeit, és ezek-re alapozva értelmezését, sikerül új fényben megjelentetnie Richárd alakját. A Shakespeare-kutatók figyelme csak nemrégiben fordult az angol népszín padok felé, és csak nemrégiben kezdtek ügyelni arra a hatásra, ami innen érte Shakespeare színpadát. A kézműves céhek működvelő színpadai, jóllehet vallásos témakörből merítették témáikat, sokkal inkább a nép napi szükségleteit elégítették ki, mint a vallási föladatokat. A népszínpadok állandó, komikus figurája volt a Bűn (Vice) alakja. A komoly, olykor komor előadások hosszadalmasságában a Bűn figurái elégítették ki a nézők humorszükségletét, hiszen a paráznaság, a restség, a kevélység, a falánkság bűneit megtestesítő színpadi személyek szükségképpen voltak mulatságosak, szükségképpen merítették „jellemüket" a mindennapi életből, szükségképpen merítették érvkészletüket megfigyelésekből. A Bűn volt ezeknek a színházformáknak legélettelibb alakja, talán a legnépszerűbb is mulatságossága okán, a nézők előtt. Ők testesítették meg leghozzáférhetőbb módon mindazt, ami emlékeztetett a nézők valóságára, életére. Ismerősek voltak. Hasonlítottak a valóságra. Igaz problémákról beszéltek. Több közük volt a földi léthez, mint az éghez. Természetes hát, hogy ők tudtak legkönnyebben érintkezni a közönséggel: ők teljesítették be a realizmust a népszínpadokon, és ők kötötték össze eltéphetetlenül a színpadot és a nézőteret. Megjelenési technikájuk nem annyira a cselekményben való szerves részvétel volt, hanem „állóbeszédekben" nyilatkoztak meg. Ezek a monológok, tirádák azonban meglehetősen hajlékonyak lehettek, folyton alakuló kapcsolatban a közönség kívánságaival és igényeivel.

Az irodalomtörténészek szerint a moralitások Bűn alakja továbbfolytatódik az Erzsébet-kori színház írott drámáiban. Shakespeare drámáiban a nép-színpadok Bűn figurája két irányba mutat. Egyfelől az udvari bolondok bölcs összefoglalásaiban, plebejusan életközeli valóságérzékelésében folytatódik. másfelől a színpadi gonoszokban (Jago, Macbeth, Richárd stb.).



Shakespeare: III. Richárd (Deutsches Theater, Berlin). Richárd (Hilmar Thate) az egyik monológ közben

Wekwerth a Theater der Zeit 1972-. júliusi számában adott nyilatkozatában hivatkozik Robert Weimann híres tanulmányára. Ennek gondolataira alapozza Shakespeare-reformját. Weimann *„Korunk lelke" - Shakespeare történelmi megközelítése* című tanulmánya tíz esztendeje természetesen magyarul is megjelent a *Shakespeare a változó világban* című kötetben. ,,Shakespeare történelmi vizsgálata azt jelenti - írja ebben Weimann -, hogy darabjait a szín-házon keresztül közelítjük meg, mert műveit a színház számára írta." Meg-lehetősen lényeges gondolat ez: többnyire színházi vitáink e körül gyűrűznek minálunk, ahol majdnem lehetetlennek látszik, hogy a drámákkal foglalkozó irodalomtörténészek színháztörténeti kutatásokat is végezzenek, különben szükségszerűen tagadják meg szándékaik ellenére is, a művek társadalmi valóságból fakadó válaszszerűségét és politikai fogyasztásra kínált művészetszerűségét.

Wekwerth Weimann gondolatait színházi gyakorlatban próbára téve és igazát bizonyítva új korszakot nyit a Shakespeare-játszás történetében. Tökéletesen leszámol a romantikus Shakespeare-rel. Miközben szinte hozzátapadóan hajol hátra az Erzsébet-kori szín-házi hagyományokhoz: föltalálja a történelmi materializmus Shakespeare-jét. Gondolatilag Brecht iskolájában csiszolt marxista fölfogása és színházi gyakorlata modelláltan sok olyan megoldással gazdag, amit világszerte hasznosítani lehet és hasznosítani is fognak a Shakespeare-színreviteleknél.

A monológok nem magánbeszédek, hanem párbeszédek. Színész és közönség nyilvános szóváltásai. Hilmar Thate Richárdja nem enged egyetlen pillanatra

sem minket véleménytelenül ülni a nézőtéren. Megújulóan vizslatja véleményünket. Beleszagol a nézőtérbe, hogy érezze, mennyi izgalom, egyetértés *vagy* ellenvélemény sűrűsödött ott össze. Elelhallgat, hogy kifürkéssze gondolatainkat és nézeteinket. Hangjával, szüneteivel, arcjátékával, mozdulataival, hirtelen váltásaival megkérdez bennünket, hogy az előadás adott pontján mi a véleményünk, és abból, ahogyan folytat-ja a játékot, érezhető, hogy kihallotta némaságunkból is a válaszainkat, mert másképpen, arra reagálva beszél tovább.

A monológnak mint zárt magánbeszédnek végleges fölrobbantásával van tehát dolgunk.

Nincs többé önmaga belsejébe süppedő önelemzés, amint azt a romantikus énkultusz és a barokk kukucskálószínpad kényszerítette a játékkonvenciókra. (Még Victor Hugo programadó romantikus drámái sem gondolták komolyan, hogy a színpadon magában beszélhet egy ember, ráadásul ilyen hosszan, és-pedig versben. Ez valóban esztelenség és nevetésre ingerlő irodalmi szalon-nyafkaság volna. Hugo - mint például a „Jó étvágyat, urak!" kezdetű monológban - időzített politikai bombát dob a nézőtérre, napi gyúanyagot tartalmazó, a drámából a napi valósághoz és a közönséghez kifelé forduló szónoklatot, agitációs párbeszédet igényel.) Csak a kisebb tehetségek és a politikától idegenkedő, művészkedő színházak hitték azt, hogy a monológot a legteljesebb szín-padi egyedüllétben el lehet mondani. A lélek csendjének ez az egyedülléte irodalmiasan színházidegen, anyagszerűtlen és történelmietlen megoldás volt. Nem lehet láthatatlan, negyedik falat leereszteni ott, ahol monológban fordulnak a nézőhöz. Nem lehet nem észrevenni a nézőt. Sőt: éppen hogy egyet-len pillanatra sem szabad elfelejteni, hogy lent ül, hogy kíváncsi arra, amit mondanak neki, és hogy neki kell mondani, hozzá kell címezni minden magánbeszédben elhangzó gondolatot.

Mindez természetesen nemcsak azokra a szerepekre vonatkozik, amelyek a moralitások Bűn figurájából eredeztetik magukat. Nemcsak azok színpadi közvetlenségét, fesztelen testközeliségét, humorát, a verset nem dallamában, ívében, ritmusában, tehát tömegegységében kell előadni, hanem párbeszédek-re tagoltan, fölbontottan. Vonatkozik ez olyan monológtechnikával készült drámákra is, mint például *a Hamlet*. Ha *a Hamlet* monológjait párbeszéddé alakítjuk át, és nem lélekelemző, kételkedve boncolgató befelé fordulásként játsszák el, akkor megszűnik a tétlenség annyit firtatott dilemmája: Hamlet nyilvánosság előtt cselekvő politikai hős lesz, aki magánemberi gyötrelmeinek és kétségeinek valamennyi mélységével együtt is elsősorban közösségi ember, és egy ráméretezett politikai feladatot tölt be, már amennyire betölti. Még a kínosan kényelmetlen Fortinbras-befejezés is történelmi távlatba helyeződik és megoldhatóvá válik, ha a nézőtéren egybegyűlt társadalom, a közösség előtt fennhangon, tanácsot kérve, nyíltan megvitatva hangzanak el a híres és többnyi-re irodalmi szépségükben nem cselek-vő, nem működő versek.

Weimann fontos megállapítása az angol népi drámáról, 'hogy „az előadások egy-egy céh sokrétű és foglalkozására jellemző közreműködésén alapultak - és a nézők és »színészek« lényegében azonosak voltak". A magánbeszédek párbeszéddé visszaalakítása újra képes teremteni a mai színházban - szellemi módon - néző és játszó érdekeltségbeli, gondolati azonosságát. Közös élményeink vannak, közös fájdalmaink, és csak közösen tudunk változtatni a dolgokon: ha nem csalódom, ez a mai szín-ház eszményi jelmondata.

Történelmi megközelítésével kiemelkedik a Shakespeare-mű a klasszikus értékek félholtságából, és eleven válaszokat tartalmaz a mához. Így sikerül megoldania Wekwerthnek azt a problémát is, amivel polgári irodalomtörténészek oly hiába birkóztak: miért veszti el Richárd a darab második felében humorát. Wekwerth vallja - és előadásából Thate megformálásában ez világosan ki is derül -, hogy Richárd fölötte áll környezetének, eszesebb, merészebb, gátlástalanabb náluk. Voltaképpen az ő mód-szereiket alkalmazza, a végletekig terjesztve ki mindazt, amit morállal próbálnak leplezni. Miután trónra kerül: Richárd szakít korábbi módszereivel. Elfelejti, miként került hatalomra. A korona birtokában, a hatalom csúcspontján elveszti humorát, elveszti dialektikus látásának megvesztegető erejét. Ki-vész belőle az a dinamikus gátlástalanság, ami trónra segítette. Hilmar Thate a rendezővel összhangban még arra is vállalkozik, hogy a trónra lépés után *unalmas* Richárdot mutasson meg. Az „érdekességet" föláldozza az igazságért.

KOLTAI TAMÁS

Hogyan játszanak az angolok - Peter Brook után?

Tíz éve annak, hogy először vendégszerepelt Budapesten a stratfordi Királyi Shakespeare Társulat. Tíz éve annak, hogy Peter Brook *Lear királyát* látták a Vígszínházban - akik jegyhez jutottak. Azóta az angol színház olyan fogalom nálunk, mint a svéd acél vagy a brazil kávé. Azzal a különbséggel, hogy még bezzeg-fogalom is lett. „Bezzeg az angol színház milyen jó." „Bezzeg az angol színház nem is olyan jó."

Bezzeg-rendezőnk: Peter Brook. Amióta néhányan megpróbáltuk kielemezni, hogy miért jó az a két előadás, amelyet Budapesten is láthattunk az ő rendezésében, és milyen tapasztalatokat érdemes hasznosítani belőle, azóta valamirevaló színházi cikkből nem maradhat ki a neve.

Csöndes derű tölthet el mindenkit, aki katalogizálja a Brook nevéhez kapcsolt utalások, nádpálcás intelmek, sértett visszautasítások, félre-megjegyzések sokaságát. Megtudhatjuk belőlük, hogy Brook nem azonos az angol színházzal, amit eddig is tudtunk, de nem azonos saját magával sem, mert otthagyta a Királyi Shakespeare Társulatot, ahol *a Szentivánéji álmot* rendezte, sőt Angliát is otthagyta - Párizsban dolgozik, ahol a Nemzetközi Színházi Kutató Központot vezeti.

Ez arra vall, hogy az angol színház nagyon rossz. Olvastuk is legutóbb.

Londonban és Stratfordban járva, húsz előadást látva, azon gondolkodtam: hogyan játszanak színházat az angolok - Peter Brook után? Megvannak-e nélküle? Hogy bírják?

A legösszetetteb választ *a Travesztiák* című darab előadásából kaptam. Akár modellje is lehetne a mai angol színháznak.

Tzara, Joyce és Lenin

A Travesztiákat az Aldwych Színház-ban, a Királyi Shakespeare Társulat londoni otthonában játsszák. Írója Tom Stoppard, aki egyike a legjobb új angol drámaíróknak, és akit egyik kritikusa „egyszemélyes iskolának" nevezett. (Nálunk bemutatott darabjai, pontosabban e darabok előadásai - *a Rosencrantz*

(és Guildenstern halott, valamint *a Nagy Szimat* - nem látszanak igazolni ezt a véleményt. Fogalmazzunk óvatosan: ezek a darabok sajátosan angol szellemiségüknél fogva nem találtak utat a közönséghez. Van ilyen. Örkény *Macskajáték*a tíz mai angol dráma közül kilencnél jobb, Londonban mégsem aratott sikert. Pedig szavahihető tanúk véleménye szerint jó volt az előadás is.)

A Travestiták cselekménye 1917-ben játszódik Zürichben. A színpad a zürichi közkönyvtár három olvasóboxát ábrázolja. Az elsőben Tristan Tzara, a dadaista mozgalom alapítója limericket ír - ollóval. A limerick: travesztia, de Soppard magát a formát travesztálja. Tzara a kivágott szavakat kalapjába dobja, és amint egymás után kihúzza őket, kész a vers. A mellette levő boxban James Joyce dolgozik az *Ulysses* egyik epizódján, amely történetesen az angol prózastílus travesztiája. A harmadik fülkében Lenin olvas, majd csakhamar Krupszkaja érkezik, és izgatottan újságolja, hogy hírt kapott: Oroszországban kitört a forradalom.

Miután ilyen irányú ismereteink hiányosak, ismerjük viszont Stoppardot, aki kedveli a fonák helyzeteket, és meglehetősen színes a fantáziája, föl kell tennünk a kérdést: valóban találkozott, találkozhatott-e egyáltalán ez a három ember a megjelölt helyen és a megjelölt időben? A tények gyanakvásunkat igazolják. Igaz, 1916 és 1919 között mindhárman megfordultak Svájcban, sőt hosszabb időt töltöttek itt. De eltekintve attól, hogy nehéz elképzelnünk a valóságban ezt a találkozást, Tzara és Hans Arp dadaista tevékenységének fénykora 1916-ra esik, Lenin 1917-ben hagyta el svájci emigrációját, *hogy* Németországon keresztül Pétervárra utazzék, Joyce pedig 1918-19-ben élt Zürichben, amikor is Angol Színjátszók néven félamatőr színtársulatot is szervezett, hosszú' vitákat folytatva a brit konzullal, akit Bennettnek hívtak. (Hozzá kell tennünk, hogy újabb kutatások szerint Joyce és Lenin esetleg mégis találkoztak.)

Stoppard képzelete négy évet sűrít egy hosszan tartó színpadi pillanattá. De tulajdonképpen nem is az ő képzelete játszik velünk, hanem a negyedik szereplőé, aki a darab főszereplője. Az ő neve Henry Carr. A keretjátékban öregemberként emlékszik vissza életének egy epizódjára. Ez az epizód történetesen tényleg lejátszódott a valóságban.

Henry Carr tehát nem költött alak, jóllehet aligha olyan közismert szemé-

Az utolsó tangó Zürichben **a Travesztiák előadásából (Aldwych Színház, London)**

lyiség, mint három drámabeli partnere. A zürichi brit konzulátuson dolgozott abban az időben, amikor Joyce a már említett színtársulatot szervezte. Joyce hivatalos engedélyt kért a konzultól a társulat létrehozásához. A konzul - no-ha haragudott Joyce-ra, mert a háborúban nem 'ajánlotta fel szolgálatait, sőt egy semleges lapba írt cikkeiben nem átallotta kinyilvánítani közömbösségét a tekintetben, hogy ki nyeri meg a háborút -, megadta az engedélyt. Joyce egy konzulátusi látogatása alkalmával figyelt föl Carr-ra, és mivel a társulat első bemutatójának, Oscar Wilde *Bun*buryjének szereplői közül már csak Algernon alakítója hiányzott, fölajánlotta a szerepet a magas, jóképű fiatalembernek. Annál is inkább, mert kiderült, hogy Carr szerepelt már néhány amatőr előadásban Kanadában.

Carr meglehetősen nagy sikert aratott. Ebből származott a bonyodalom és a vihar egy pohár vízben. Carr ugyanis kevesellte a tíz frank honoráriumot, amelyet mint amatőr szereplő kapott, és az alkalmi társulat hivatásos tagjai-nak járó harminc frankot követelte. Néhány nadrágot, egy kalapot és egy pár kesztyűt is vett - „a szerephez¨ - és ezért további százötven frankot követelt. Mivel Joyce hallani sem akart a kifizetéséről, bosszúból nem számolt el neki azzal az öt jeggyel, amit azért kapott, *hogy* adja el őket. Sőt, mi több: csalónak és modortalan fráternek nevezte Joyce-t, kilátásba helyezve, hogy bojkottot szervez a következő előadásokra, és ha legközelebb találkozik vele az utcán, kitekeri a nyakát. Hogy nagyobb nyomatékot adjon szavainak, megfenyegette Joyce-t, hogy amennyiben nem távozik az irodájából, ledobja a lépcsőn. Az indignálódott író azt válaszolta, hogy „ilyen szavakat nem lehet használni egy állami hivatalban", majd miután elhagyta a helyiséget, otthon nyílt levélben, „Nyilatkozat" címmel leírta a történteket, és több példányt készítve belőle, elküldte mindazoknak, akiktől remélte, hogy nyilvánosságra hozzák.

Az „ügy" végül bíróság elé került. Carr pert indított Joyce ellen a nadrágok áráért. Joyce viszonvádat emelt Carr ellen a jegyek, valamint becsület-sértés miatt. A pénzt megnyerte, a becsületsértési pert elvesztette. (Végül irodalmi bosszút állt mindkét ellenfelén : Bennettet, a konzult limerickben örökitette meg, és Carr-ral együtt róluk mintázott az *Ulysses* egyik epizódjában két hízelgőnek nem mondható figurát.)

Emlékdramaturgia

A darab cselekménye az öreg Carr emlékezetében játszódik le. Nem hiteles rekonstrukció, hanem fantazmagória. Másrészt Stoppard rengeteg dokumentumanyagot sző a történetbe, például részleteket Krupszkaja visszaemlékezéseiből és Lenin leveleiből, a dadaizmus dokumentumaiból. (A műsorfüzetben hosszan felsorolja a darab írása közben felhasznált olvasmányjegyzékét.) Fikció keveredik tényekkel, valóságban is létező szereplők kitaláltakkal. A bonyolultságot fokozza, hogy Carr emlékezete összemossa a dolgokat; *a Bunbury* előadása átjátszódik a valóságba, Carr átalakul Algernonná, Joyce Jack-ké, a szereplők néha a magánéletben is Wilde szövegeit mondják, Carr húgát, valamint jövendő feleségét Gwendolennek és Cecilynek hívják, akár Wilde darabjának hősnőit, és Bennett, a konzul mint Carr (vagy Algernon?) inasa jelenik meg. Így azon sem csodálkozunk, hogy a próza a legváratlanabb helyeken átcsap a tízes évek music hall-hangulatába, a konzulinas tangót táncol, Joyce kuplét ad elő, és Tzara ilyesféléket énekel: „Bősz újítók hada: művészetem Dada!" A játék egész stílusa büszkén vállalt keveréke a vitadrámának, a pamfletnek, a farce-nak, sőt az operett-nek. A darabban megjelenő művészeken kívül még további kettőnek is ott lebeg az árnya az előadás fölött: Gilbertnek és Sullivannak.

Most már csak az a kérdés, hogy mi célt szolgál ez a kétségtelenül színpompás tűzijáték, azon kívül, hogy Stoppard bemutatja nem mindennapi formakészségét, áttételbravúrjait, hajlamát a dolgok többszörös megcsavarására. (Mindeme képességeit egyébként korábbi darabjaiból is ismertük.)

A Travesztiák végső soron a művészetről szól. És az életről.

Nézzük csak, hogyan bánik Stoppard a művészeivel.

A zsirardikalapos, sétabotos Tzara operettbonvivánként mozog, és folyton limerickeket gyárt. (Nemcsak újságkivágásokból, mint a darab első jelenetében, hanem Shakespeare-szonettekből is.) A Dadát a szemünk láttára „találja ki": Krupszkaja gyors és vidám igenlése ihleti a névadásra, amellyel Leninnek megerősíti a forradalom kitörését. Mindez persze tréfa: Stoppard játékosan származtatja a bizonytalan etimológiájú elnevezést az orosz „igen" szócska ismételgetéséből, de Tzara alakjának súlytalansága mégis állásfoglalásnak tekinthető az író részéről.

Joyce mint művész, Tzara ellentéte. ő pontosan azt a formát emelte a tökéletesség fokára, amelyet Tzara megvet és *gúny* tárgyává tesz. Stoppard parodizálja Joyce-t is. Egyrészt azzal, hogy music hallfigurát kreál belőle. Másrészt azt a típust látja benne, aki elmerül a művészetében, és a semleges ország oltalma alatt nem vesz tudomást háborúról, Írországról. Stoppard szerint az *Ulysses* és *a Finnegan' s wake*, vagyis *a mű* utólag igazolja ezt a magatartást.

Joyce-szal szemben, aki az élet elől bezárkózik a művészetbe, az ellenpélda Lenin, aki az élet hívására azonnal otthagyja az elméletet és a biztos politikai menedéket. Lenint nem persziflálja Stoppard, mint Joyce-t és Tzarát, ha-nem - legalábbis látszólag - reálisan jeleníti meg. Csupán egy-egy ismert, humoros, kedves epizódot említ föl, talán, hogy csökkentse a szakadékot közötte és a játék többi szereplője között. Azt az epizódot például, amelyben a németországi illegális átutazáshoz megfelelő ál-öltözetet keresnek Leninnek, és elhatározzák, hogy svéd diplomatának álcázzák. De mivel Lenin nem tud svédül - *néma* svéd diplomatának.

Stoppard csapdája

Mielőtt még az ellenkezőjére gondolna bárki, siessünk kijelenteni, hogy Stoppard darabja nem a lenini magatartást fogadja el helyesnek. Bár ez sem volna meglepő. A mai nyugati művészetben a marxi ideológia hatása meglehetősen nagy, baloldalinak lenni pedig egyenesen „divatos" - azzal a sok pozitívummal és negatívummal együtt, amelyet a divatosság mint fogalom, úgy hiszem, önmagában is pontosan kifejez.

Nos, Stoppard ezúttal a divat ellen játszik. Lenin alakjának komolysága, az irónia távol tartása veszélyes csapdát rejt. Stoppard komolyan veszi Lenint - és a legkomolyabban eltorzítja. Apróságokat növeszt gigantikussá, elejtett megjegyzésekből kovácsol álideológiát, és a tényeket ugyanakkor elegánsan mellőzi. Amit állít, nem kevesebb. mint hogy a forradalmár Lenin a 20. század művészetét egyáltalán nem érté-kelte, sőt tökéletesen érzéketlen volt iránta. Ebből megalkotja lesújtó véleményét a forradalom ideológiájáról.

Mire hivatkozik Stoppard? Krupszka-

ja egyik levelére, amelyben arról ír, hogy Lenint párizsi tartózkodása alatt könnyekig meghatotta *A kaméliás hölgy* előadása. Lenin és Gorkij vitájára. Lenin és Lunacsarszkij vitájára. Arra, hogy Lenin nem értette meg Majakovszkijt, és vele szemben Puskinra hivatkozott mint igazi művészre. Körülbelül ennyi Stoppard érvelése *a Travesztiákban.*

Az ember nem hisz a szemének. Valószínűtlen, hogy Stoppard ennyire lebecsüli a saját közönségét, és feltételezi, hogy a nézőtéren senki sem hallott legalább Eizensteinről vagy Mejerholdról. Mi történhetett? Miként lehetséges, hogy Stoppard nem vesz tudomást a húszas évek szovjet forradalmi művészetéről, amely éppenséggel a lenini politika érvényesítésével bontakozhatott ki? Né-hány ellenkező tartalmú széljegyzetre hivatkozva eltorzítani azt az ideológiát, amely politikai alapot teremtett a forradalmi - ha jobban tetszik: avantgarde - művészet soha nem látott fejlődéséhez, legalábbis szemellenzős szemléletre vall. S ha már ragaszkodunk Stoppard citátumaihoz, vajon nem éppen Lenin ideológusi-politikusi nagyságát mutatja-e, hogy nem akarta a saját művészi ízlését a legapróbb részletekig kötelező érvényűnek és hivatalosnak kikiáltani?

Az történt, hogy Stoppard túlbonyolította a darabját. Szüksége volt arra, hogy a saját művészetfelfogását minden oldalról körültámogassa számára negatív példákkal, ezért úgy gondolta, hogy káprázatos írói technikájával még Lenint is bele tudja ügyeskedni koncepciójába. Szerencsére sokkal jobb író annál, hogysem ez sikerüljön neki. A Lenin-cselekményfonal kilóg a darabból, *lazán,* oda nem illően csüng a feszesre húzott eresztékek között, és ezt a londoni kritikusok is elismerték, akik pedig örömujjongással fogadták a *Travesztiákat.*

„Dialógust írni a legtisztességesebb módja annak, hogy nyilvánosan ellentmondjunk önmagunknak" - vallja Tom Stoppard. Végül is sikerül-e kikeveredni csillogóan önellentmondó dialógusainak hálójából? Ki *a szószólója a da*rabban, ha nem Lenin, sem Tzara vagy Joyce?

Nem más, mint Henry Carr. Igen : Carr, a dandy, a lezser, cinikus, morá lisan nem éppen kikezdhetetlen dilettáns, aki a szenilitás határán fölidézve a zürichi „túlbuzgókat", önelégült, fontoskodó iróniával lesöpri emlékeiben az egész, számára idegen „professzionalista" társaságot.

Henry Carr színháza

Stoppard mondanivalóját a lehető legmagasabb nívón szolgálja az előadás: Peter Wood rendezése és különösen John Wood játéka Carr szerepében. Ez valóban a kivételes élmények egyike. Alighanem jogosan írhatta le róla egyik kritikusa, hogy Olivier után John Wood az angol színpad legnagyobb egyénisége. Kortalan jelenség. Engem, aki még nem láttam színpadon, különösen meghökkentett, mikor az első „öregen" játszott jelenet után (amelyben úgy látszott, hogy saját kora megegyezik a szerep korával), levéve szemébe húzott kalapját és földig érő háziköntösét - ott áll fiatalon, elegánsan és kisimult vonásokkal.

Valójában fiatal színész - gumiarccal, hajlékony termettel és olyan mozgáskultúrával, amely a puszta fizikum révén is el tudja választani egymástól a legkülönfélébb karaktereket. Később láttam Sherlock Holmes szerepében is. Egyik jellegzetes mozdulata az, hogy zsebre dugott kézzel rádobja magát föld-szintes kerevetére, vagyis lábát megvetve, egyenes derékkal, mint a szálfa, kidől - teljes kétméteres magasságában.

Az egész előadás ilyen: csillogóan elegáns, ritmikus és minden mozzanatában időzített.

Es most megpróbálok magyarázatot adni arra, miért mondtam, hogy a *Travesztiák* az egész mai angol színház modellje lehetne.

Először is azért (de ez a könnyebben megmagyarázható része a dolognak), mert a szakmai tudás, a mesterség fölényességét árasztja. Enélkül ma Angliában nincs hivatásos színház. Ezt tudomásul vehetjük: az angol színészek és az angol rendezők - díszlettervezők, jelmeztervezők, világosítók, kellékesek stb. - számára nem létezik kifejezési nehézség, szakmai bizonytalanság. Megtanulták a foglalkozásukat. Elképzelhetetlen a beszéddel küszködő, görcsösen mozgó színész, és egyszerűen nincs olyan rendező, aki ne tudna szerkeszteni, stílust diktálni, hangulati ívet fölrajzolni - összefogni egy előadást.

A fontosabb kérdés most következik. Ha az angol színész és rendező mindent ki tud fejezni, amit csak akar, mire használja ezt a képességét?

Nos, úgy érzem, hogy a mai angol színház - Henry Carr színháza. Fölényes, ironikus, elegáns. Tele van sziporkázó ötlettél, kedéllyel és játékossággal. De valahogy nem veszi komolyan az egészet - és megmosolyogja azokat, akik komolyan veszik. Mérhetetlen professzionalizmusában úgy tesz, mintha dilettáns volna. Kacérkodik az abszurd-dal, de csak azért, hogy viccet csináljon belőle. Szereti a tótágas helyzeteket, a finom csavarásokat, az időjátékot, de ügyel arra, hogy áttetsző, könnyed és emészthető maradjon.

Van ebben irigylésre méltóan jó is. A Carr-féle színház nem tűri a nagyképűséget, a fenn-az-ernyő-nincsen-kas magatartást, az álművészi tohuvabohut, a modernkedést, az ezoterikusságot. Józan színház ez. Földön járó, de nem földhözragadt. Nem rugaszkodik irracionális magasságokba, nem szereti a homályt, az elvontságot és az abszurdot. A dolgoknak nevük van. A színház az élet folytatása, és nem valami fennkölt minőség.

Mindez két veszélyt rejt magában. A naturalizmust, és a közhelyességet. Az elsőt általában sikerül elkerülniük az angoloknak, a másodikat nem. A gondolati sekélyesség, a banalitás filozófiának álcázása, a technikailag tökéletesen kivitelezett semmitmondás elborítja az angol színházat. Falvédőszövegeket adnak elő - hatásosan. Olcsó bölcsességeket hajtogatnak - mélyértelmű bólogatások közepette.

Szó eszme nélkül

Talán sikerült a fentiekben érzékeltetnem, hogy *a Travesztiákban* micsoda lenyűgöző apparátus hivatott érvényt szerezni egy csenevész gondolatnak, ami ráadásul butaság is. A darab és az elő-adás a Lenin-szál nélkül hibátlan tár-sasjáték és színvonalas szórakozás lenne. De ha azt nézzük, hogy Stoppard mit akar elmondani, akkor bizony bölcsebb lett volna hallgatnia.

És *a Travesztiák* még a legjobb új darabok egyike. Hol van a dühös fiatalok nemzedéke, amelynek másfél évtizede valódi társadalmi érzékenysége, nekiveselkedő indulata, tisztességes jobbító szándéka - küldetése volt? Osborne-t, Weskert nem játsszák - pontosabban Angliában nem, mert Svédországban, Lengyelországban, az NSZK-ban igen -, és Pinter sem a régi. Az újak remekül érzik a színpadot, a 'mesterséget - Stoppardon kívül különösen Peter Nichols, Peter Luke, Peter Barnes, David Storey, Edward Bond - , de talán a két utóbbi kivételével hiányzik belőlük a fölháborodás. „Establishment-figurakká" váltak - tartja róluk a kritika egy része.

Nemcsak az írók szegényedtek el gondolatilag, hanem a rendezők is. Megannyi jól megcsinált előadás - híjával az igazi eszmének. Érvényes rájuk, amit Claudius mond a Hamletben: „Szó eszme nélkül sose hat." A stratfordi Shakespeare-előadások számunkra banális külsőségekkel illusztrált „hatalom-koncepcióját" látva nosztalgikusan gondolunk vissza Brook rendezéseinek emberi gazdagságára - még akkor is, ha tárgyilagosan el kell ismernünk, hogy Stratfordban a kevésbé jó előadás is ki-válónak tűnik föl, és a rossz is magával ragad időnként, a Királyi Shakespeare Társulat stílussá párolódott együttes játékának erejétől.

Nem véletlen, hogy az angol színházat mostanában elönti a viktoriánus és edwardiánus hullám - az általános múltba fordulás. Jelzése ez annak, hogy igazán nincs mondanivalója a jelennek. Peter Luke új darabja, a szecessziós hangulatú *Bloomsbury* ugyanabban a korban játszódik, mint a *Travesztiák.* Londonban hetven éve nem volt műsoron Sherlock Holmes-darab - az Aldwych most fölújított egyet. A Nemzeti Szín-ház Priestley-t vette elő, igaz, neki év-fordulója van. Nagy siker *a Pygmalion*, természetesen remek előadásban. A mai írók egy része még távolabbra megy vissza a múltba. Peter Barnes a Jakab-kori színházat eleveníti föl. Edward Bond magát Shakespeare-t jeleníti meg. De ő legalább félreérthetetlenül nekünk szól.

(Folytatjuk)

FÖLDES ANNA

Népszínház - Chicano módra

Óriási várakozással indultam színházat nézni az Egyesült Államokba. Sokfelé és sokféle előadást láttam negyvenöt nap alatt, ezek közül a legérdekesebbekről készítettem amerikai színházi naplómat. Meglepetések is értek, jók, rosszak vegyesen, hol a nézőtéren, hol a színpadon és néhol az igazgatói irodában. De a legnagyobb meglepetés az volt, hogy színházi élményeimre a koronát egy a Los Angeles-i Campuson látott, hétköznap délelőtti előadás tette. Hogy a politikus és avantgarde szín-ház nyilvánvaló dekonjunktúrája idején, távol a Broadwaytól és az Off-Broadwaytól is, a mexikói határ közelében született meg az az újfajta, agitatív nép-színház, ami ősi és modern, politikus és populáris, szegénységében pedig gazdagabb a látott nagyvonalú produkciók-nál.

Akkor találkoztam először Luis Valdez társulatával, az El Teatro Campesinóval.

Egy mozgalom születése

„Ha a nép nem megy el a színházba, a színháznak kell elmennie a néphez." Tömören így fogalmazható Luis Valdeznek, a Chicano Színház legkiemelkedőbb egyéniségének népszínházi programja. Ennek jegyében járta és járja társulatával Texas kisvárosait, California ültetvényeit és egyetemeit. S ha csak Thália szolgálatában tenné, tevékenysége akkor is missziónak számítana. Hiszen a Teatro Campesino - a színházat soha nem látott mezőgazdasági munkásokhoz viszi el a legmélyebb gyökerű és tartalomban-formában legmagasabb rendű színházi kultúrát. De a chicano színházi mozgalom - amelynek a Teatro Campesino csak egyik elindítója és élen-járó osztaga - ennél tágabb, nagyobb célok szolgálatában született.

Luis Valdez együttesét Magyarországon elsőnek *a Nagyvilág* mutatta be 1968 tavaszán, nem egészen három évvel a színház születése, a mozgalom szárnybontása után (lásd: Köröspataki Kiss Sándor: *Politikai színház Amerikában,* Nagyvilág, 1968. 5.). Ez a cikk még az amerikai politikai színház fellendülésének periódusában íródott, akkor, amikor e huszonnyolc éves, spanyol-amerikai egyetemet végzett irodalmár és színházi szakember vállalkozása egy nemzeti kisebbség induló politikai mozgalmának és a színházi világ arculatát megváltoztató, sok forrásból táplálkozó, országos hullámnak is része volt. Fél évtized alatt azonban az amerikai színház - különböző, itt nem tárgyalható politikai tényezők hatására - eléggé megváltozott ahhoz, hogy Valdezékről, a hőskorszakot túlélő együttesnek kijáró érdeklődéssel és a staféta-botot továbbvivő futót megillető becsüléssel szóljunk. Valdez évekkel ezelőtt színháza egyetlen funkciójának a chicano munkások gazdasági és politikai harcának támogatását vallotta, és szinte elutasította a művészszínháznak járó érdeklődést vagy elismerést. Én azonban mégsem a nemzeti öntudat ébresztésével szerzett érdemét s nem a politikai kuriózumot, hanem az általuk nyújtott komplex *művészi* élményt - a politikus színház művészetét - szeretném beszámolómban előtérbe állítani. Ahhoz, hogy erről részletesebben szólhassak, vázolnom kell legalább a Teatro Campesino társadalmi hátterét, megtett útját és programját. (Műhelytitok is lehetne, de ezúttal úgy érzem, az olvasóra tartozik: idevágó ismereteimet első kézből, a mozgalomnak a színház által terjesztett időszakos kiadványaiból, Luis Valdez és más Chicano színházi vezetők cikkeiből, valamint a társulat vezető művészeivel - Felix Alvarezzel és Socorro Valdezzel - folytatott beszélgetésekből merítettem.)

Ahhoz, hogy a Chicano Színház mű-vészi programját megértsük, vissza kell kanyarodni mégis a mozgalom társadalmi gyökereihez. Tudnunk kell, hogy az az ötmilliós spanyol-mexikói eredetű kisebbség, amelynek tagjait röviden chicanóknak nevezzük, nagyrészt mezőgazdasági munkásokból, gyümölcsültetvényeken dolgozó idénymunkásokból áll, de születőben van a saját vezető rétege, értelmisége is. A chicanók bőrszíne nem annyira elütő a fehér-Amerikában, mint a feketéké. De spanyolos külsejük, anyanyelvük, hagyományos kultúrájuk és gazdasági helyzetük mégis megkülönbözteti őket a gapachóktól, az USA fehér lakosaitól. A chicano bevándorlók a nyomor vagy a munkanélküliség elől menekültek, nagy reményekkel jöttek az USA-ba, és megélhetésük, felemelkedési lehetőségük nyilván jobb is a hazainál. Az első nemzedék integrációs törekvé-

seit azonban csak részeredmények koronáznák: a faji diszkrimináció és a hátrányos gazdasági-kulturális helyzet önmagában is lehetetlenné tette a teljes asszimilációt. Ugyanakkor, az általános integrációs kísérlet gazdasági, etnikai, kulturális kudarca, valamint a világszer-te megerősödött nemzeti érzés és öntudat, az új chicano nemzedékben más-fajta igényeket ébresztett. Ők már nem-csak biztos megélhetést és a fehérekkel azonos előmeneteli lehetőséget kerestek, hanem a magúk nemzeti identitását is. A kétszeresen, sőt 'háromszorosan kizsákmányolt chicano munkásréteg - amelynek hátrányos helyzetét nemcsak faji, nemzeti hovatartozása, de a valóságos nyelvi korlát és a szakképzettség hiánya is növélte - osztályharcának legelső csatáit a gyümölcsültetvények sztrájkoló idénymunkásai, az úgynevezett huelgisták vívták meg.

Említettük, hogy az ő 'küzdelmük támogatására, a sztrájkolók biztatására, a sztrájktörők leleplezésére szervezte meg Luis Valdez néhány spanyol-amerikai egyetemi hallgatóval és spanyol anyanyelvű idénymunkással agitációs csoportját. S mivel közönségük jelentékeny része nem tudott angolul, agitációs műsorúk rögtönzött jelenetcinek kevés szóval és sok játékkal kellett hatnia. A szereposztást, a figuráknak a játékban elfoglalt helyét spanyolnyelvű feliratok tették közhírré. A színészek - akik soha nem tanulták a színészi mesterséget - színpad, díszlet, jelmez és dráma *nélkül* léptek a nyilvánosság elé. De amit csináltak, mégis színház volt. I s a nézők a maguk életét, gondját, sztrájkját, harcát látták viszont, biztatást és útmutatást kaptak a csoport tagjaitól. Az agitpropszínháznak ez a legközvetlenebb formája nemcsak lehetővé tette, de meg is követelte a közönségtől az állás-foglalást, a színpadon megjelenített hősűkkel való teljes érzelmi azonosulást. Mert valójában ez volt Valdezék mozgalmának közvetlen politikai célja.

Indián hagyományok, mai célok

Az együttes művészi programja és profilja csak később, a munka során fogalmazódott meg. Valdezékkel egyidőben, s az ő példájukat követve, az USA dél-nyugati részén gombamód szaporodtak az olyan fiatal együttesek, amelyek a művészi agitáció új formáit keresték. Közös forrásuk a nép ősi hagyománya volt, amely visszanyúlt egészen az azték és maja kultúráig, az elfelejtett, íratlan költészetig. A chicano kultúra kutatói és aktív művelői már nem a fehér kultúrához való hasonulásra törekedtek, hanem az amerikai fehérek letelepedését megelőző amerikai gyökereket keresték. Valdez arra a megállapításra jutott, hogy előbb az európai, később az USA-kultúra befolyása, az ahhoz való hasonulás igénye, a Lope de Vega, Calderón és Tirso de Molina kultuszában megnyilvánuló spanyol hatás elhalványították ugyan, de nem vágták el a chicano kultúra indián gyökereit. Vallotta, hogy a nemzeti öntudat ébresztésére hivatott Chicano Színház csak akkor teljesítheti feladatát, ha sikerül valóban chicano *népszínházzá l*ennie. Ennek a színháznak szellemiségében a legősibb totális színházhoz, az emberáldozatok rituáléjához kell visszanyúlnia. Támaszkodnia kell az eredeti mítoszvilágra, és semmiképpen nem lehet a szó európai értelmében realista. A legendák és rítusok újjáteremtett színháza stílusában valóban közelebb áll még a keleti - kínai és japán -- színjátszáshoz is, mint a Broadway-sikerekhez. A Teatro Campesino zászlajára a tartalmában és technikájában forradalmi Chicano Színház programja került. Valdez olyan agitpropszínházat szervezett, amely elsősorban népszerű, másodsorban nevelő hatású, harmadsorban pedig a felismert társadalmi mozgás irányában és annak szolgálatában hat a tömegekre. A színház

Chicano színészek szabadtéri előadása

politikai elkötelezettségét és mozgalmi bázisát vállalva, ugyanakkor Valdez igyekezett kezdettől biztosítani társulata függetlenségét. Világosan látta, hogy „Uncle Sam pénzén nem lehet forradalmasítani a chicano tömegeket". És azt is, hogy a Teatro Campesino a mozgalom nyakán sem lehet kolonc: a jegy-árakból befolyó, eléggé szerény összeget az együttes még ma is plakátok, kiadványok árusításával egészíti ki. Ugyanakkor tagjaitól változatlanul megköveteli a szegény színház szabta, áldozatos szegénység életformáját.

A harminc tagú együttes tagjainak mai életéről Socorro Valdez, az együttes vezetőjének különleges drámai tehetséggel rendelkező húga informált. Ő maga 1969 óta dolgozik a társulattal, színházszakos egyetemi hallgató, aki a Chicano Színház kedvéért egyelőre félbehagyta tanulmányait. A kollektíva közösen bérelt házában lakik ő is, San Juan de Bautistában; csak a gyerekes házaspárok élnek tőlük kétblokknyira, külön lakásban. Az együttes tagjainak fizetése - családi körülményeiktől függően - havi 6o és 30o dollár között van. A lakbéreket a színház fizeti. Év közben, otthon elvben heti négy alkalommal, egy órától hatig próbálnak, de ha új műsorra készül a színház, rend-szerint este tízig nem kerülnek haza a próbateremnek kinevezett raktárból. Sokat turnéznak, előadásaik nagy részét a városon kívül, kint a farmokon, parkokban, egyetemeken vagy az ország más vidékein tartják. De a koncentrált tanulás és kutatómunka több hónapos időszakában a raktárhelyiségben is rendeznek előadást a helybelieknek.

Arra a kérdésemre, hogy mit tanulnak és mit kutatnak, Felix Alvarez válaszolt. Általánosságban először csak annyit mondott, hogy „önmagukat és az életet" tanulmányozzák. De azután kiegészítette ezt azzal, hogy a chicano hagyományok felkutatása és feldolgozása, valamint az aktuális társadalmi problémák felmérése és elemzése elég sokrétű feladatot és vitatémát jelent. A próbafolyamat részben szabályos hangképző és mozgásgyakorlatokból áll, más-részt azonban a választott téma kollektív feldolgozására, az íratlan anyag forgatókönyvvé alakítására, a rögtönzések feltételeként megjelölt színpadi biztonság megszerzésére irányul. S mivel a társulat tagjainak nagyobbik része - maga Alvarez is ide tartozik! - soha nem tanult rendszeresen színészi mesterséget, a kollektíva ezt is együtt pótolja, természetesen Valdez szakmai vezetésével.

1965 óta a Chicano Színház minden szempontból óriási utat tett meg. Programjuk, amely kezdetben nem terjedt túl a sztrájkpropagandán, politikai síkon is kitágult. *Az* actónak nevezett, hagyományos szerkezetű, a népköltészetben gyökerező jelenetekben később a közönség elé tárták a faji megkülönböztetés problémáit és a vietnami háború szégyenét is. Valdezék és a többi társulat érdeme a hagyomány őrizte, de lényegében újjáteremtett actók lejegyzése, publikálása és elterjesztése. Ugyanakkor azonban a Teatro Campesino művészei nem rekedtek meg az actók eszmei, formai szintjén. Néhány év alatt megteremtették az actók új, bonyolultabb dramatikus formáját, a világegyetem-ről való indián vízión alapuló *mitót,* amely az emberszemmel érzékelt világ-képet kitágítja az isteni tapasztalattal. Az acto jelenetei, az egyszerű skiccek, a chicano színpadon a hatvanas évek végére kozmikus társadalmi vízióvá tágultak, amelybe már belefért a politikai, kulturális, szociális és személyes mondanivaló teljes egysége, a szemben álló erők szatirikus ábrázolása, a nép állásfoglalásának és érzelmeinek bonyolultabb kifejezése és a társadalmi problémák megoldására való utalás is.

A Chicano Színház alapvető kifejező-eszköze továbbra sem a hagyományos értelemben vett dráma. A színpadon megjelenített társadalmi valóság - mint ezt a közreműködők hangsúlyozták - előadásról előadásra változó, kollektív alkotás, amely stílusában rokon a commedia dell'arte színházával. A való életből merített, de egyetemessé tágított jelenetsorokban nem lélektanilag hitelesített jellemek, hanem általános társadalmi érvényű archetípusok szerepelnek. Valdezék gyakran játszanak dramatizált népballadákat is, és kísérleteznek egész estét betöltő színpadi művekkel. Valdez *Dark Root of a Scream* (Egy sikoly forrása) című művét a szakemberek a legjelentősebb chicano drámának emlegetik.

A Teatro Campesino a legegyszerűbb emberek közösségének játszik, de az egyszerűség 'követelményét magasrendű igényességgel valósítja meg. Valdez politikai színházának a felkutatott és megőrzött hagyományokra épülő eszköztárát a guerilla színházak tapasztalataival bővítette, és nyilvánvalóan hatott rá a San Franciscó-i Mime Troup (pantomimegyüttes) és a New York-i Bread and Puppet Theatre (a híres Kenyér és Bábu Színház) stílusa is. Nem véletlenül hívta meg még a hatvanas évek végén, a San Franciscó-i Mime Troupból induló rendezőt, Ron Davist a társulatába, vendégrendezőnek.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy Valdez a fejlődés egy magasabb fokán „amerikanizálta" volna színházát. Bár, mint Alvarez elmondotta, a színház első kaliforniai sikere könnyen elvihette volna őket ebbe az irányba. Ám Valdez politikai meggyőződése és színháza nemzeti elhivatottságának tudata megóvta őket a sikerhajhászástól. Valdezék az országos rivaldafényben is hűek maradtak önmagukhoz: hogy nem kuriózumot, hanem harci fegyvert kínálnak a néző-nek. Nem a Teatro Campesino programjának, hanem inkább az amerikai szín-ház atmoszférájának és a színházzal szemben támasztott társadalmi igényeknek kellett megváltoznia ahhoz, hogy az együttest 1968-ban az Off-Broadway színházak Obie-díjával tüntessék ki.

1968 - a hazai elismerés éve. 1969: az első külföldi turné, sikeres részvétel a nancyi fesztiválon. 197o-ben a társulat új, jobb munkafeltételeket biztosító otthont teremt San Juan de Bautistában. 1971 tavaszán kilenc együttes részvételével megalakul a Chicano Szín-házak Nemzeti Szervezete, a TENAZ, amely a színházak közötti kapcsolat megteremtését, az anyagok cseréjét, közös nyári továbbképző tanfolyamok és szakmai műhelyek szervezését tűzi ki célul. 1972-ben a Chicano Színházak Nemzeti Fesztiválján már huszonöt együttes szerepel. Önálló Chicano Szín-ház működik Dallastól Las Vegasig, Texas, California és Arizona egész sor városában, a berkeleyi, Los Angeles-i, seattle-i egyetemen és szinte minden nagyobb, mexikói-amerikaiakat tömörítő közösségben. Az 1973-as TENAZ konferencián már 25 stabil és körülbelül kétszer annyi amatőr chicano együttes problémáit tárgyalják. Még egy évtized sem kellett hozzá, hogy a sztrájkban született színházból valóságos nemzeti színházhálózat bontakozzék ki.

Mindaz, amit a mozgalom híréről-rangjáról hallottam, amit célkitűzésükről és eszközeikről olvastam - autentikus chicano forrásból származik. De be-számolóm nem lenne teljes, ha nem mondanám el azt is, hogyan hat Luis Valdez színháza *1973* novemberében - az európai nézőre.

Az előadás: a chicano ember tragédiája

A nézőtér átlagéletkora nemigen halad-ja meg a húsz évet. A campusok összetételéhez képest feltűnő a színes - nem néger --többség. A teremben izgatott zsibongás. Ám a produkcióra egyelőre, úgy látszik, várni kell: csak a színpad születik, ott a helyszínen, a szemünk láttára. Először egy Märklin-szerűen összeállított állványzat, majd arra színes fotókból montírozott, zsákszerű függöny kerül. Kőzben elfoglalja a helyét a dobogón. a 'háromtagú zenekar, s mire a várakozás hőfoka elég magasra csap, a függöny elé lép *az agitátor.*

Fivéreinek és nővéreinek szólít bennünket, jelenlevőket, és szabályos politikai szónoklatot tart, amelyben a diákokat a nevelés fogyasztóiként aposztrofálj a, akiknek választaniuk kell, hogy elfogadják-e a kizsákmányoló fogyasztó társadalom normáit, vagy szembefordulnak vele. Meglehet, hogy 1968-ban ennyi elég lett volna egy diáktüntetés ki-robbantásához. Itt egyelőre a közönség fegyelmezetten, érdeklődéssel ül, és csak akkor morajlik fel, amikor a szónok a politikai tevékenységükért lecsukott chicano diákok melletti szolidaritásra szólítja fel őket. (A politikus prológus után viszont megfigyeltem: a hallgatóságnak legfeljebb fele-harmada írta alá a bebörtönzött diákok szabadon bocsátását követelő, kézről kézre adott ívet.) Az agitációs szöveg szinte átmenet nélkül vált át a színpadon várakozó szereplők bemutatásába, s máris előtérbe kerül a harsány, csupa ritmus zene.

Nem egyetlen drámát, hanem komplex, a gyöngysor szemeihez hasonlóan összefűzött jelenetláncolatot látunk. Az előadott játékok szimplábbak is, bonyolultabbak is annál, semhogy tartalmukat részletesen ismertetni tudjam. Legfeljebb az elsőt vázolnám, jellemzésül. Stilizált keresztre feszítéssel kezdődik a játék, s a feketetrikós, eleven halál - akinek funkcióját a trikóra mázolt fehér csontváz érzékelteti - a maszkos ördöggel mérkőzik. A földön nyomorult koldusok és potrohos főnökök nyüzsögnek, s a szereplők kevés szóval, :kifejező játékkal jelzik, először a szerelem születését, azután, hagy hogyan fonja be az emberiség sorsát reprezentáló fiút és lányt - a házasság szent köteléke. Hogyan nehezül el pillanatok alatt a terhét váró fiatalasszony, milyen elkeseredetten alkuszik férje a boldogulás jelképeként vágyott és tisztelt százdolláros autóra, amíg csak meg nem kapja

Jelenet egy Chicano színházi előadásból

99,90-ért. Égi és földi küzdelem váltakozik a színpadon. Szűz Mária az ördög ellenfele, a lázadó munkás a gazdáé. A nyomor lélegzetvételnyi szünetében a házaspár felnőtt gyermekei már tiltakoznak a mexikói bélyeg ellen: ők már mexikói-amerikaiknak érzik magukat, a fiú college-ról, a lány boyfriendről álmodik. Az adófizető azonban, akit jellemző módon a halál ját-szik, a család minden fillérjét elviszi adóba. Aki fellázad - rohamsisakos katonák sorfalába ütközik. A halál harsány nevetéssel, groteszk tánccal ünnepli az élet elvesztett játszmáját ...

Egyetlen szót sem tudok spanyolul, de szinte észre sem veszem, hogy a játék kétnyelvű. Azt hiszem, ha *csak* spanyolul értenék, ugyanúgy eljutna hozzám. a jelenet lényege. (Bár, mint megtudom, a két nyelv színpadi aránya mindig függ a közönségtől is : a kétnyelvű színészek „spanglish" dikciója a diák-hallgatóság előtt az angol, chicano munkások előtt a spanyol nyelv felé billen. És mivel a szereplők megszokták a rögtönzést, a szövegvariációk semmiféle fennakadást nem jelentenék a játékban.) Mindvégig világosak és kifejezőek a jelzések: a gumikerékről mindenki tud-ja, hogy a történetben autót jelent, és a tetejét vesztett keménykalap - az úr

hatnámság kritikája. Egy másik jelenetben a játék szimbolikus nyelve drasztikusabbra fordul: a talpnyaló karrierista nyílt színen, lihegve nyalja a pepitazakós ördög fenekét. A felvázolt sztorik az életnek a lényegre redukált képletei: születés, szerelem, küzdelem, halál. A hősök, az adott társadalomban konkrétan lehetséges magatartások valamelyikét reprezentálják: alkalmazkodnak, tűrnek, harcolnak, sztrájkolnak és ölnek. A égi erők részvétele a társadalmi konfliktusok morális tartalmát húzza alá. Szűz Mária is szenved, ha a fiú az anyját bántja, s az ördög az, aki pénzt, hatalmat kínál a testvérét és osztályát eláruló gengszterpolitikusnak. A társadalomkritika mitizált formája a történet drámai csomópontjain kibomlik, s ilyenkor a jelképes figurák mintegy felmutatják a maguk emberi drámáit.

A résztvevők, akiknek a komédiázás sodrában inkább csak sokoldalúságát, bravúros mozgását és temperamentumát élveztük, ilyenkor pillanatok alatt átalakulnak, naiv mesehősökből - kiváló színészekké. A cselekmény fordulópontjain alkalmazott, mintegy kimerevített szituációkban, káprázatos szatíra és meg-rázó dráma tör be a színpadra. És ami a legérdekesebb, ezek a fordulópontok többnyire szinte szavak nélkül is ér-

zékelhetők. Az ördög szövetségese a chicano anyának mindkét fiát megvásárolja: az egyiknek pénzt, a másiknak hatalmat kínál. És amikor az üzlet létrejön, a politikus chicano, aki annyira fehérnek érzi magát, hogy már a Fehér Ház felé sandít, az ördög hátán nyargal kifelé a színpadról. Vagyonos báty-ja pedig megvásárolja, és kötőféken vezeti ki az egykor rettegett ellenséget. De fél perc sem telik bele, és az ördög visszajön: láncra verve hozza két foglyát, a lelküket áruba bocsátó chicano fiúkat. Az ilyen és hasonló mozzanatok megkomponálása valójában rendezői bravúr: a színészeknek elég, ha kifejezően tudnak mozogni és temperamentummal győzik a játék és zene gyorsuló ritmusát.

A színpadi struktúrában ugyanakkor kiemelt drámai szerepet kapnak a balladaszerű énekes monológok is, amelyek még a hagyományos színjátszásnál is magasabb szakmai követelményeket támasztanak a színészekkel szemben. A fiatal Socorro Valdez, aki szemünk lát-tára, jelmez és maszk nélkül vénül meg úgy, hogy szinte szövegre sem támaszkodhat, legjobb jelenetében az anya sirató énekét adja elő. Nem egyetlen asszony, hanem minden fiát vesztett édesanya fájdalmával. Mintha Szűz Mária és a Gracchusok anyja, Szilágyi Erzsébet és Zoja Koszmogyemjanszkaja mamája állnának a kislány termetű asszony indián Madonnája mögött, amikor az saját veszteségét és a nép fájdalmát panaszolja.

Nyolc esztendő alatt színházak születtek és színházak tűntek el az amerikai rivaldafényben. A Chicano Színház sok más ígéretes kezdeményezést túlélt, és nemcsak fennmaradt, de eszmeileg-művészileg hű is maradt önmagához. Szegénysége ellenére - vagy talán éppen azért - művészetét a legmagasabb árfolyamon jegyzik Thália tőzsdéjén. Erre vall, *hogy* Peter Brook, színházával Amerikában járva, Valdezéket választotta partnernek. A két együttes közös szakmai gyakorlatokon vett részt, és együtt is lépett fel Amerika-szerte. Sajnos, New Yorkban nem sikerült látnunk a szövetségükből született, alkalmi utcaszínház bemutatóját, de voltak, akik azt állították, hogy a hazai pályán ját-szó chicanók lekörözték az angolokat. De a színház - szerencsére - nem olimpia: itt a világ versenyében minden színpad dobogóvá válhat.

És az El Teatro Campesino, biztos, hogy 1973-ban újra a dobogóra került.

DÉVÉNYI RÓBERT- TARBAY EDE

Meghalt Petruska - éljen Petruska!

D. R.: Az elmúlt két évben, ha jól számolom, ketten együtt hét hazai és külföldi bábfesztiválon vettünk részt. Bár a fesztiválok jellege különböző volt, élményeinkből egy közös vonás emelkedik ki: egyre nagyobb szerepet kap a bábszínpadokon az élő bábjátékos. Ez érdekes része annak a folyamatnak, amelyről két évvel ezelőtt már írtam a SZÍNHÁZ hasábjain. Akkor, a második pécsi bábfesztivál kapcsán hitet tettem a mellett, hogy a bábművészet jogosultan igényli helyét a Nap alatt, sőt, tulajdonképpen a színházkultúra korszerű törekvéseinek élvonalában halad. Az eltelt két esztendő mintha eredményeiben is igazolta volna ezt a véleményt. A legutóbbi pécsi fesztivál is, összképében, kirajzolja a bábművészet küzdelmét a színház köznapi fogalmának kitágításáért, szélesítéséért. A figyelmet azokra a formációkra irányítja, amelyek a középkortól kezdve a reneszánszon keresztül mindig a színházi szolgáltatások zömét alkották, mintegy örök *undergroundként* éltek, tenyésztek a hivatalos kultúra árnyékában. Ma, amikor talán a színház megújulása múlik azon, hogy sikerül-e kitágítani a polgári teatralitás szűk kereteit, a program ilyen értelmű elemzése és tanulságainak felvázolása aligha haszontalan.

T. E.: Annál kevésbé, mert külföldi fesztiváltapasztalataim alapján a mű-faj eddig lappangó válságtünetei egyre nyilvánvalóbbakká válnak. Ennek a válságnak az egyik jele az élő játékosok túlzott, éppen ezért olykor veszélyes eluralkodása a bábszínpadokon. A másik jel a népi és paraszti, vásári ihletésű bábjátékok reneszánsza. Az évek-kel ezelőtt várt sokágú és sokirányú fejlődés váratlanul megtorpant; a jelenlegi kép olyan, mintha a frontok megmerevedtek volna. Mindez a kelet-európai bábszínházak egyenlőtlen fejlődésének logikus következménye. Az elmúlt másfél évtizedre ugyanis hallatlanul éles küzdelem nyomta rá a bélyegét: a második világháború utáni társadalmi változások döntő fordulatot hoztak földrészünk bábművészetének történetében, nem utolsósorban azzal hogy kiemelték a színházakat a falusi vásárok és városi vurstlik világából, s megteremtették a hivatásos bábszínházak kiterjedt hálózatát Lengyelországtól Bulgáriáig. Európában több mint száz *hivatásos* bábszínház működik, s ezek, kevés kivétellel, a műfaj kísérleti műhelyei is. Az új bábszínházak gyorsan akartak felzárkózni a tradícióval rendelkező együttesek mögé, vagy - a hagyománnyal nem rendelkező országok esetében - egy-egy példakép, így Obrazcov és Skupa mellé. Ez a törekvés visszahatott az évtizedek óta működő együttesekre is, és újabb előrelépésre ösztönözte őket. Az egyenlőtlen fejlődés következtében létrejött verseny a különféle új anyagok és formák mennyiségi felhalmozódása után természetes módon csapott át egy új minőségbe, a paraván nélküli bábjátszásba.

D. R.: Természetesen a paraván nélküli bábjátszás nem új találmány, mert már a legrégebbi formáknál is megtalálható, ott, ahol a színész jokulátori funkciójával rokonítható. Már itt megjelenik a játékos, aki körgallérként viseli magán a paraványt, vagy felékesített karácsonyfaként lógatja le magáról szín-háza egész személyzetét, díszlet- és kel-léktárát, hogy aztán átváltozóművészként egymaga egy egész világgá sokasodjék, a nagyérdemű közönség legőszintébb ámulatára. E műfaj prototípusában Kemény Henrik jóvoltából gyönyörködhettünk. Művészetét, virtuozitását már sokan méltatták. De dramaturgiájára is érdemes odafigyelni. Az *elátkozott malom* című vásári bohózatában az évszázados tradíció és a pillanatnak szóló rögtönzés egymást élteti. Milyen távoleső játékhagyományok és színjátéktípusok olvadnak ebben a lát-szólagos semmiségben szerves egységgé! A pokol ördögeivel szembeszálló Vitéz László alighanem Szent György leszármazottja, aki a középkorból induIt útjára, hogy a francia *grand guignolon*, majd a paraszti *farce-on* keresztül eljusson a külvárosi vurstli folklórjáig. Kemény Henrik játékának ritmusában, variációs ötletgazdagságában, tökéletesre csiszolt poénjaiban ott működik az évszázadokon átívelő műfaj kollektív emlékezete. Lényegében ez a kollektív emlékezet különíti el legélesebben a bábdarabokat a színházakban játszott drámáktól; a dialógus ugyanis a bábjátékban csak ékítmény - amit el kell játszani, az a dialógusok *mögött* van. Ezt teszi Kemény Henrik.

T. E.: A csehországi Hradec Kralove

Divadlo Drak (Sárkány Színház) együttese éppen ezt a stílust folytatja tovább a legsikeresebben. A színház egyik koncepcionális célja pontosan ez. Ezért jött el a teljes társulat néhány évvel ezelőtt Budapestre, hogy közvetlenül láthassák Kemény Henrik játékát, beszélhessenek vele, kifürkésszék, ellessék a vásári stílus titkát. Szeretném hangsúlyozni a kifürkészést, az ellesést, mert ez nem utánzás. *A. Hogyan házasodott meg Petruska?* több, mint egy vásári játék reprodukciója. Több elsősorban azért, mert három Petruska-történetet fűztek rá egy negyedikre, a címadóra, s ezzel, vala-mint a szervesen hozzáépített keretjátékkal egy igazi színházi este lehetőségét teremtették meg. Több, mert *így* egyet-len színházi este keretében a három bábjátékos nagyon sok szerepben tudja képességeit maximálisan kibontani, már-már virtuozitását hangsúlyozni. Több azért is, mert a színpadkép és a bábfigurák inkább emlékeztetnek a kicsi, hordozható bábszínpadokra, vásári báb-figurákra. A játék ritmusa, a váltások élessége és a színészi játék karaktere is inkább felidézte, mintsem utánozta a vásári stílust. A játékosok időnkénti testi jelenléte (muzsikusok, tányérozók, narrátorok voltak, ha úgy adódott) fanyar iróniával töltötte meg a játék jó néhány pillanatát, köztük az első felvonás végét is. Petruska itt felakasztva lóg egy kötélen - a nevetés a váratlan fordulattól ráfagy a néző arcára. Az eredeti darabban ez a jelenet mindössze néhány pillanatig tart, itt ez a pillanat a szünet teljes hosszára megnyúlik. Az eleven emberré, Petruskává lett halott anyag ettől a megnyújtott pillanattól, a paraván mögül előlépő játékosok gesz-tusától, mozdulataitól visszaváltozik ronggyá és faragott fává. A kegyetlennek tűnő felvonásvégben voltaképpen a játék *túlzott* bűvöletébe esett néző kap gúnyos kis fricskát és nem a bábszínpad örökké élő Petruskája.

D. R.: Úgy látszik, ez az irónia és filozófia a népi ihletésű bábjátékok mai előadásának legsajátosabb ismertetője. Ted Milton is ugyanerről az alapról - de természetesen az angol hagyományokból eredeztetve - szól a mai közönséghez. Mintegy negyvenperces rögtönzésfüzére hallatlanul mulatságosan értelmezte át a hajdani angol közönség kedvencét, a misztikus és a rendfenntartó erőkkel egyaránt konfliktusba keveredő Punch urat Mr. Pugh-gé. Ez a fiatal-ember bámulatos képességeket egyesít: nemcsak átváltozóművész, de boszorká nyos ügyességgel bűvészkedik bábuival is, sőt, darabja csúcsjelenetében, egy modern Walpurgis-éjben mint zenei zsonglőr is remekel, egyik lábával dobolva, a másikkal cintányért működtetve szájharmonikája vad beatdallamának kíséreteként. Ha ehhez hozzátesszük, hogy abszurd humorával kénye-kedve szerint alakítja kapcsolatát a közönséggel, megérthetjük, miért volt a legutóbbi pécsi fesztivál, s ahogy hal-lom, a constantai és bielsko-bialai feszti-válok egyik legvonzóbb egyénisége. A francia Jean Paul Hubert egyszemélyes színháza még hívebben vállalja a programazonosságot a hajdani jokulátorokéval. Történeteit szinte mind a legendáriumokból merítette. Hősei: Szent György, Szent Eufrozina, Dr. Faustus és Münchhausen báró. Hubert virtuozitása legalább annyira a fejében, mint az ujjaiban van. Sziporkázó szellemességgel teszi idézőjelbe az áhítatos történeteket. „Az Úr pediglen szólott lovagjához, Györgyhöz" - meséli, s erre kis hősünk a paraván szélére dobja páncélsisakos kobakját, hogy a magasban szemlélje, honnan a csudából szólongatják. Ebben a játékban egyszerre van jelen a már jelzett irónia és filozófia. De ugyanezt a középkorias histriojelleget vállalja a maga összetettebb és naiv hittel megfogalmazott módján a lublini Andersen Színház. Henryk Jurkowski dramatizálásában *a Judit és Holofernész, A tékozló fiú* és *a Szent Dorottya fejevétele* hármas mirákuluma „A hajdani Lengyelország triptichonja" összefoglaló *címet* kapta. A rekvizitumok ellenére a produkció korántsem muzeális, történetfilozófiáját és nyelvét egyaránt korszerűnek érezzük. Pedig nincs az előadásban semmi keresetten bábos. Csak minden más költőien általános értelmet nyer attól, hogy bábfigurák hordozzák az események súlyát. Jurkowski nem ironizál, még annyira sem, mint Dejmek korszakos rendezésében, a *Legenda a dicsőséges* feltámadásról-ban, amellyel a koncepció érezhető rokonságot tart. Mintha Wit Stwosz szárnyas oltárának faragott szentjei szólnának hozzánk a színpadról, olyan a játék egészének hangulata. A három egyfelvonásost egyébként egységes díszletkoncepcióval - stilizált, világosan tagolódó és szellemes szcenikájú misztériumszín-paddal - és három különböző bábtechnikával vitte színre a színház. A három közül is kiemelkedik tökéletes bábmozgatása miatt a titirivel (a magyar parasztbetlehemeknél is használatos bo-tos bábfigurákkal) eljátszott középső történet: kezek, lábak, fejek mozdultak minden mechanikus áttétel, technikai segítség nélkül.

T. E.: Ugyancsak kiemelkedő elő-adás a ma már klasszikusnak számító, francia nyelven író - és nálunk méltatlanul nem ismert - belga Ghelderode Passió-átdolgozása a wroclavi szín-ház előadásában. Ezt a játékot a kis-polgári falvédők városi-vásári stílusában fogalmazták meg primitív, ma már naivnak tűnő bájjal, utánozhatatlan könnyedséggel. A passió egyszerre vált Júdás történetének tragikus és komikus, de nem tragikomikus előadásává Wieslaw Hejno rendezésében és Júdás-alakításában. Egyébként éppen az ő személye az, ami visszakényszerít a bevezetőben említett színészközpontúsághoz. Hejno -- mint Júdás-alakításával is bizonyította olyan színész, aki a paraván mögött tehetségének teljes erejét és szuggesztivitását át tudta adni a bábfigurának; aki a figura anatómiájával is tökéletesen tisztában volt, mert minden porcikáját ismerte. Tudta, testének milyen rezdülésére milyen rezdülés jelenik meg a bábfigura testén, azaz ennyivel tudott *többet* figyelemre méltó kortársainál; azoknál, akik az élő szín-házak színpadain szerepelnek. Mert Hejno élő színésznek is kitűnő. A múlt századi lengyel klasszikus, Kraszinski két művéből egy harmadikat írt és vitt színpadra, s ebben a harmadik drámában eleven testével illusztrálta a báb-játszásról, a színészi metamorfózisról és metaforákról szóló elméleteket. Szemünk láttára lényegült át, ha kellett, tárggyá is, és lényegítette át a tárgyakat személyekké egy-egy jelzés, gesztus, fényváltás segítségével. Játéka varázsos volt, mint ahogy varázsos volt az egész, már-már illuzionisztikus hatást keltő színpadi előadás is.

D. R.: Ez az erősen irodalmi alapanyagra épülő Kraszinski-előadás, amit nem láttam, úgy tűnik, meglehetősen távol került az „igazinak" nevezhető bábelőadásoktól. Véleményem szerint nem véletlenül. Ugyanis még a legjobb együttesek is az írásbeliséget, pontosabban a drámaírói tevékenységet meg-előző dramaturgiai hagyományoknak megfelelően kezelik a kifejezetten irodalmi anyagot. Az állandó mag csak a történet, sőt tovább szűkítve: a téma; maga a feldolgozás ennek egy lehetséges variációja. Szakmai tolvajnyelven szólva: a bábszínház nem szerzői szín--ház. Aligha pusztán azért, mert báb-

drámaírók csak elvétve akadnak. Közelebb járunk az igazsághoz, ha a mű-faji követelményekre utalunk. A báb-művészet ugyanis mit sem tud kezdeni a dialógusokban megfogalmazott konfliktusokkal. Hogy milyen messzire lehet elmenni, arra példa az Orfeó-együttes pécsi előadása, melynek címe: *Cipolla bácsi bábszinháza*. Az együttes a fekete színház eszközeivel alkotott szabad asszociációs képsort Thomas Mann Mariójának filozófiájára. A „cipollaizmus" működését mutatják be, a szemfényvesztő manipulációk ezer arcát, ahogy a világ ócska mutatványosbódéjából ránk vigyorog. Noha a víziók többsége bravúros, katartikus élményt mégsem ad. Túlságosan nyakatekert a filozófiai áttétel, az alapul szolgáló szltuációk ehhez képest nem elég markánsak, megfoghatók. A rendező, Malgot István ezt vállalja is. Szerinte a báb-előadás lényege nem a játék, hanem a kép. És ahogy egy modern festményt sem látunk át első pillantásra, az ő produkciójuk is többszöri megtekintés után állhat össze egységes benyomássá. Amatőrszínházuk klubszerűen zárt közössége újra meg újra találkozik a darabbal, mindaddig, amíg minden dimenziójában felfogja. Ez az álláspont színházi szemmel nézve meglehetősen képtelen, de mindenesetre rávilágít az amatőr színházi centrumok valóban sajátos lehetőségeire.

Hogyan házasodott meg Petruska? (Divadlo Drak, Hradec Kralove)

T. E.: A tudat állandó ingerlésének ehhez hasonló útját választotta két lengyel rendező, Jan Dorman és Zofia Jeremowa is. Dorman előadásának alap-ja - valóban *csak* alapja - Diderot *Mindenmindegy Jakab* című dialógusregénye, pontosabban annak Úr-Szolga konfliktusa. Kettőjük abszurditásba haj-ló cselekvéssorába játszatja be a játéktéren kívülre száműzött Apáca-figurát az író-rendező. Mindaz, amit a hatvanperces színpadi játékban látunk, Dorman személyes vallomása az emberiség tragikomikus embertípusairól, önmagáról, munkájáról s magáról a bábművészet-ről is. Jakab, a szolga, aki khaki színű zubbonya hátán az atomháború elleni tiltakozás jelét viseli, ugyanúgy fogoly, mint az Úr, ez az alkatban és választékosságban egyaránt Oscar Wilde-ra emlékeztető jelenség. A figura külső vonásait egyébként Dorman egyik korábbi előadásából, *A boldog hercegből* kapta, ugyanúgy, mint az Apáca, ez az ugyancsak diderot-i figura, aki ruháját Kurázsi mamától örökölte. (A Brecht-mű szintén szerepelt Dorman színházának műsorán, sajátos, egyéni adaptációban és koncepcióban.) Párbeszédek és monológok váltakoznak, ki-éleződő konfliktusok és potenciális helyzetcserék, ezeken át jutnak a szereplők a felismeréshez: *végleges* bezártságuk tudatához, és ahhoz, hogy a menekülésre nincs mód. A tragikomikus játék Estragon és Vladimir első mondataival zárul, *azaz* megtévesztő módon, többszörös filozófiai szaltó után Dorman mintha csak így summázná a látottakat: „Nem tettem mást, mint bemutattam Önöknek egy előjátékot Beckett *Godot-jához."* Ez az utolsó gesztus azonban félrevezető: sokkal többről volt szó ! Az előadás három színésze egyébként még maszkot sem viselt - arra, *hogy* színháza *bábszínház*, csak a kellékek, tárgyak szerepének

erős hangsúlyozása emlékeztet. Az, amit színre vitt, egyben sajátos hozzá-szólása is volt a lappangó, a műfaj válságtüneteit felfelvillantó vitákhoz. A dormani megfogalmazáshoz viszonyítva erősebben bábos eszközökkel dolgozó előadás volt a krakkói Groteska egyik egyfelvonásosa, *a Cagliostro teremtményei*. A képzőművész Andrej Bursa irodalmi kirándulásai közül ez az egyik legérdekesebb dráma. Három - Cagliostro pincéjében raboskodó - szereplője közül 'kettő elvesztette emberi alak-ját: az egyik palackban deformálódott, a másik súlyokkal hosszúra nyújtott, s az eltorzult külsővel karakterük, lelkük is torzzá vált. A harmadik szereplő, a Médium, Cagliostro kóklerkedéseit segítő, eszközzé silányodott untermannja. A falakon kívül történelmivé sűrűsödik az Idő: a francia forradalom rövid időre mintha megfordítaná a három szereplő sorsát. A foglyok fellázadnak a zsarnokuk ellen, a két torz-szülött Cagliostro megsemmisítésére készül. Egyedül a Médium védi a szélhámos szabadkőműves életét. A paraboliszticus, drámai helyzet azonban más sorsot szán mind Cagliostrónak, mind kreatúráinak: a nép Cagliostrót beválasztja a konventbe. A torzszülöttek most a Médium ellen fordulnak, és elpusztítják, mert félnek, hogy árulójuk lesz, besúgja neki korábbi lázadásukat és összeesküvésüket. A két utóbbi játék fogadtatása, *a Cagliostro* zajos sikere és a túlságosan előrefutó *Mindenmindegy Jakab* elleni éles támadások azt mutat-jak: valahol mégis itt, a tudatot inger-lő, az irodalom eszközeivel hangsúlyozottan élő. a rendezői koncepcióra támaszkodó bábszínházaknál kell a válságból való 'kiutat keresni. A. fesztiválok summás tanulsága, hogy a bábszínházak látványi eleme, formai gazdagsága századunk hetvenes éveiben csúcs-pontra jutott. Ma már mindent ki lehet fejezni bábbal, bábszínházi technikával. A kérdés *az: mit* fejezünk ki? A válasz ma még elsősorban múltba tekintő. Jobb híján klasszikus és félklasszikus epikus és drámai műveket fogalmaznak újjá, mert hiányoznak azok a ma - és eleve bábszínpadra született művek, amelyek nélkül könnyen meghalhatnak a bábszínházak is. Olykor újnak tűnő, ámbár a salzburgi Marionett Theater múzeumi előadásaira emlékeztető produkciók születnek, nem utolsósorban azért, mert a háború után elsőnek ki-tűnő képzőművészek és színészek ismerték fel a műfaj lehetőségeit, s az írókkal ugyanaz történt, ami a film esetében: arisztokratikusan félrehúzódtak. A film a legutóbbi tizenöt esztendőben önállóvá vált, ma már irodalmi művekkel *vetekedve* próbálja saját nyelvén megfogalmazni korunk égető problémáit. Annak érdekében, hogy ez a bábművészet területén is mielőbb bekövetkezzék, érdemes lenne egy kérdéssorozatot intézni mindazokhoz, akik ennek a sajátosnak nevezett és valóban saját műfajnak legnagyobb képviselői, elméleti és gyakorlati szakemberei.

D. R.: Annál is inkább, mert mint két esztendővel ezelőtt megfogalmaztam: a magyarországi - és külföldi - bábfesztiválok a színházi szakemberek és a kritika teljes részvétlensége mellett zajlottak le. A helyzet azóta semmit sem változott.

Jelenet az Aranykulcsocskából (Naivni Divadlo Liberec)

BÉCSY TAMÁS

A drámaelméletről és a dramaturgiáról

> ,,…a *szocialista irodalom egyik jellegzetessége, hogy szerkezetén belül a teória, a kritika szerepe jelentősebb, mint más irodalmi irányzatoknál."*
>
> (Szabolcsi Miklós: Változó *világ* - szocialista irodalom)

Ismeretes, hogy köznyelvünkben épp-úgy, mint a szakmunkákban a drámai művekkel foglalkozó tudományokról több elnevezés létezik. Beszélünk és írunk drámaesztétikáról, drámaelméletről és dramaturgiáról. Mindezek az írott műveket vizsgáló tudományokkal kapcsolatos elnevezések. A drámákat azonban előadják, s az írott drámát így a színművészeten belül is vizsgálják. De gyakori jelenség, hogy az előző három területen jelentkező problémákat mint a színházi előadásban való megjelenítés kérdéseit elemzik, s így mind a három tudományterület beolvad a napi kritikába vagy az előadások részletes elemzésébe.

Dolgozatunkban arra teszünk - *vázlatnak* tekintett - kísérletet, hogy meghatározzuk: az írott drámákban mi a drámaelmélet és mi a dramaturgia vizsgálódási területe; más szóval, hogy az írott drámákban mit illetékes vizsgálni az egyik és mit a másik tudományág.

Minden irodalmi mű mesterséges produktum, amely egy meghatározott jellegű életteny tükröz. Ebből következően szükséges, hogy létezzenek olyan törvényrendszerek, amelyek az élettények tükröztetésében és művészi alkotássá való megformálásában játszanak szerepet.

Ha sikerül ezeket a törvényrendszereket elkülönítenünk, majd azután egy-egy drámai művet vizsgálván a gyakorlati elemző munkában ott és úgy használni, ahol és ahogy illetékesek, mélyebb ismereteket szerezhetünk egy-egy drámai műről. Az elkülönített törvény-rendszerek figyelembevételével könnyebben és pontosabban mutathatunk rá egy-egy mű gyengébb és jobb részei-re, s így a mű értékeléséhez is kaphatunk segítséget ezen a réven.

*

Úgy gondoljuk, hogy a drámával foglalkozó különböző tudományterületek illetőségi köre, illetve tartománya akkor adható meg viszonylagos pontossággal, ha tisztázzuk törvényrendszereiket.

Csak emlékeztetünk arra, hogy a drámával kapcsolatos évszázados vitákban egyneműnek, lényegében azonosnak tekintették az esztétikai, filozófiai, történetfilozófiai, illetőleg a speciálisan csak a műnem problematikájához tartozó kérdéseket. Sőt, mindezekkel egy-neműnek vették a megjelenítés hatásosságát szolgáló törvényrendszereket is.

(Ismeretes, hogy milyen nagy viták folytak arról például, hogy a tragédiában szabad-e komikus elemeket, komikus életjelenségeket ábrázolni, illetve, hogy egy-egy történelmi drámában milyen jelleggel és milyen mértékben kell ragaszkodni a történelmi igazsághoz, hitelességhez. Nagy viták folytak még a következőkről is: milyen jellemű ember való tragédiába és komédiába; kell-e a drámai hősnek a köznapi emberhez hasonlítani vagy nem; csak a kijavítható hibákkal foglalkozzon egy vígjáték vagy a megváltoztathatatlanokkal is; mily természetet, mily valóságot kell utánoznia a művészetnek: a különös, a rendkívüli, a groteszk, az általános vagy a „bájos" természetet; cselekedeteiből vagy kijelentéseiből állapíthatjuk-e meg egy drámában, hogy kicsoda is az az ember; mi a fontosabb: a mese, a cselekmény vagy a jellem; mily mértékben kell és lehet előre látnunk a cselekmény alakulását; hogyan kell a legmegfelelőbben összeilleszteni a tragédia és a vígjáték egyes jeleneteit; miben különbözik a drámában a „végződés" és a „kibontakozás"; a katarzismeghatározásban szereplő kulcsszavak részvétnek és félelemnek, rémületnek, borzalom-nak, siralomnak fordítandók-e, s mi a következménye a különböző fordításoknak; ki tisztul meg ezektől: a néző, az ábrázolt alak vagy mindkettő; mit kell értenünk a megtisztuláson: a megszűnést, a felkeltett érzelmek elmúlását vagy a részvétnek és féleleminek kristálytiszta átélését, más, beléjük kevert érzelmektől való megtisztult jelenlétét-e; mikor hihetetlen és mikor valószínű egy történet; lehet-e, szabad-e rendkívülit, kivételeset ábrázolni, s mily mértékig lehet; melyik műfajban fontosabb a helyzet, s melyikben a jellem; mi a viszonya a költői igazságszolgáltatásnak a kor társadalmának, intézményeinek, „sors-fogalmának" igazságszolgáltatásához stb. stb.)

A három tudományág összemosottságát a magyar elméleti irodalomban is észrevehetjük. Szigligeti Ede *A dráma és válfajai* (1847) című könyvében ír-ja: „Mi célunkhoz képest itt a drámai költészet határait fogjuk vizsgálni." Már a könyv elején megjegyzi, hogy „az elméleti széptan általános fogalmairól" is fog szólani, s arról is, hogy ezek „miként érvényesülnek a drámai költészetben általában, s különböző válfajaiban". Tehát általános esztétikát és ezen belül drámaesztétikát ígér. Azonban már a görög dráma létrejöttét és miben-létét a görög színpad elemzésével köti össze, mondván például: „A valódi mű-tragédia alkotója Aeschylos, mégpedig *összes színpadi eszközeivel* együtt." *(Kiemelés tőlem, B. T.)* Könyvében a gyakorlati színházi szakember szem-pontjait mindig érvényesíti, s így lénye-gében minden kérdést a színpadi hatás irányából közelít meg. A századvégi tragikumvita (Beöthy, Rákos, Péterfy) jószerével esztétikai és történetfilozófiai vita volt. (Vö.: *Németh G. Béla: Tragikum és történetfelfogás; Budapest, 1971.)* Sebestyén Károly 1918-ban meg-jelent Dramaturgiájának már alcíme *is* árulkodó: „A drámai műfajok története és elmélete." A könyv természetesen zömmel drámatörténet, jóval kisebb részében - mely „A drámai műfajok elmélete" címet viseli - olyan kérdésekkel foglalkozik, mint „A tragédia" (tehát: műfaj), „A komikum", „A tragikum" (tehát: esztétikai minőségek a drámában), „A dráma szerkezete", „A dráma nyelve" (tehát: drámaelmélet). Közben, ahol csak lehetséges, nagy hangsúllyal tér ki a közvetlen hatás elérésének módszereire is. Így könyvének ezen részében a különböző tudományterületek eléggé összevegyülnek.

*

Az utóbbi évtizedekben a drámával foglalkozó összes tudományterületet leggyakrabban a dramaturgia szóval jelölik. De ezt sem használják egyértelműen. Kárpáti Aurél 1959-ben megjelent *Színház* című tanulmánykötetének egyik része a „Pesti dramaturgia" címet viseli, s a következőkről olvashatunk: „A tragikus hős: a tömeg hőse", „Dráma vagy színpad", ahol a vizsgált kérdés, melyik volt e kettő közül előbb; „Alakítás vagy alakoskodás" stb. Osváth Béla *a Türelmetlen dramaturgia* címet adta annak a könyvének, amely-ben például Molnár Ferenc és Zilahy Lajos művei kapcsán tartalmi, társadalmi-történelmi problémákat fejteget. Hermann István *Szent Iván éjjelén* cí-

mű kitűnő könyvében (Budapest, 1973) portrékat rajzol, de ahogyan mondja: „Hangsúlyozottan *dramaturgiai portrék* ezek", amelyek azt mutatják meg, „hogy a drámák alapján mi képpen tárul fel egy-egy drámaírói alkat". Az 1963-as *Magyar Irodalmi Lexikon I.* kötetében *a dramaturgia* címszó alatt olvasható: „a dráma elméletével és gyakorlatával foglalkozó tudomány". *(Akadémiai Kiadó, Budapest. 1963. I. köt. 267.) A Színházi Kislexikon* „a színjáték belső törvényeivel, szerkezeti felépítésével és színpadi hatásával foglalkozó tudomány"-nak tart-ja a dramaturgiát, *(Gondolat Kiadó. 1969.114.),* s így mind a két meghatározás azonosnak tekinti az írott műben, illetőleg a színpadi megvalósítás során fellelhető, de mégis az író által alkalmazott törvényeket.

Mindezekből az látható, hogy leggyakrabban a drámaelmélet és a dramaturgia területei olvadnak össze, illetőleg, hogy ennek a két tudományágnak az illetőségi területe bizonytalan. Ez magyarázza, hogy a drámaelmélet és a dramaturgia elkülönítésére teszünk - vázlatos - kísérletet.

E két tudományág elválasztásának lehetősége *a Világirodalmi Lexikon* II. kötetének *dramaturgia* címszavában is megjelenik. Először ugyan túlságosan kiszélesíti ez a meghatározás a dramaturgia fogalmát, mondván: „a színjáték tartalmi és szerkezeti összefüggéseit, az írói szándék és a színpadi meg-valósítás (interpretáció, rendezés) kérdéseit, a színjátékok pszichológiai hatásfokát, az írói, rendezői és előadói (színészi alkotás) komplexitás problémáit vizsgáló, rendszerező tudomány, elméleti és gyakorlati tevékenység." Ez-után azonban két fő ágra bontja: „Két fő ága ismert, az elméleti és gyakorlati dramaturgia." Elméleti dramaturgiának ezt tartja: „Az elméleti dramaturgia le-író és kifejtő módszerekkel kutatja a *színművek szerkezeti törvényeit és a színpadi előadás közötti összefüggéseket,* a formai elemek kapcsolatából logikai rendszert igyekszik felépíteni, s e rendszer segítségével általános gyakorlati színreviteli, interpretációs törvény-szerűségeket, összefüggéseket felállítani." A gyakorlati dramaturgiát így ha-tározza meg: „az elméleti dramaturgia eredményeinek megvalósítására törekvő tevékenység".

(Jellemző módon dramaturgiai munkának tekinti például Arisztotelész *Poé tikáját,* Lessing *Hamburgi dramaturgiá*-ját éppúgy, mint Sztanyiszlavszkij vagy Peter Brook könyveit.) Noha az elméleti dramaturgia e meghatározás szerint a színművek és a színpadi előadás közötti összefüggéseket vizsgálja, még is lehetőséget ad az elméleti és gyakorlati dramaturgia elkülönítésére.

Elméletileg Almási Miklós nézett szembe a drámai műnemben található többféle törvényrendszer létezésével a *Maszk és Tükör* című könyvében. *(Budapest, 1966)* A könyv alcíme „Esszé a dramaturgiáról", és drámaelméleti, drámaesztétikai, de főként valóban dramaturgiai kérdésekkel foglalkozik. A mi megközelítésünkből is tesz igen lényeges és gyümölcsöző elhatárolásokat. Még könyvének elején - a „hagyományos" és „modern" dramaturgia szembeállításával vitatkozva - mondja, hogy „a dráma a társadalomból, a kollektívumból veszi *meghatározott szerkezetű élményanyagát* - nem mindent - és aztán a színház ennek a kollektívumnak adja ezt a »feldolgozott« anyagot. Így aztán nemcsak az élet-anyag szerkezete, hanem a közlés, a feldolgozás módja is onnan ered, és oda tér vissza". Ezekben a mondatokban implicite ott van a három vizsgálódási terület is: (1) a „meghatározott szerkezetű életanyag" és a megjelent konkrét *dráma; (2) az* írói közlés és fel-dolgozás módja; (3) és „az eddig még oly ritkán leírt szféra", „mely a színpad és a közönség között alakul ki". *(Kiemelés a szerzőtől)* E legutóbbi nyilván egy konkrét dráma egy konkrét előadásának, illetve előadásainak problémakörét taglalja. Később Almási Miklós pontosan meg is fogalmazza a dramaturgia többrétűségét: „A dramaturgia tehát véleményünk szerint három rétegre bomlik: *egyfelől* azoknak az életjelenségeknek körülírására - elvont vázlatára, melyek kifejezetten drámaiak, melyeknek kibontása csupán a színpadon, a jelenlevő közönség előtt válik robbanásképessé, teljessé, *másfelől* azoknak az ismét csak elvont elveknek a vázlatára, melyek ezt az életanyagot a közönség számára, tehát a néző és értő ember számára nyilvánvalóvá te-szik, melyek őt is bevonják a színen folyó érzelmi-világnézeti harcba, melyek felkészítik a néző tudatát, érzelmét, pszichéjét, az ott látható sorsok, élet-anyagok fő kérdéseinek megértésére, magas hőfokú érzelmi átélésére. *Harmadik* rétegnek az előadás, a *színjáték* dramaturgiáját nevezném, az adott, írott dráma különböző lehetséges alakokban való előadásának elveit."

A magunk részéről úgy véljük, a dramaturgia elsőként és másodikként említett rétege között jellegében is nagyobb különbség található. Fenti szavai után Almási Miklós ui. így summáz: „Az élet drámaisága tehát *két* áttétellel jut el a nézőhöz: az irodalmi megformálás és a színpadi előadás révén." Ez utóbbi mondatában már nem tesz különbséget az adott drámában - ha tetszik az irodalmi, írott műben - az élet-anyag megformálásának törvényrendszere és az életanyagot „a néző, az értő ember számára" nyilvánvalóvá tevő törvények között; ez utóbbit lényegében a színházi konkréció, a színházi előadás problémakörébe utasítja.

Hogy a drámával foglalkozó két tudományterületet elkülönítsük, azt szeretnők megmutatni, hogy már az írott műben kétféle törvényrendszer munkálkodik. Ez annyit is jelent, hogy az Almási Miklós által harmadik rétegnek minősített - és kétségkívül meglevő és nagyon fontos - réteget vagy törvényrendszert a színjátéktípusok elméletére (amelyet Székely György dolgozott ki) alapuló, önálló színháztudomány tárgykörébe utaljuk, s mint ilyet e dolgozat keretein kívülinek tekintjük.

Lévén, hogy a dráma az objektív valóságnak „egy meghatározott szerkeze-tű életanyagát" tükrözi, a törvényrend-szerek illetőségi körét a tükröztetett életanyag szerkezetének sajátosságaiból vezethetjük le. A műnemek „mögött" levő életjelenségeket sokan, pl. Forgács László is vizsgálta. *A költészet bölcselete* című munkájában ezt írja: „A társadalmi ember történelmi létezésmódjai meghatározó oksági viszonyban vannak a költészet nemeivel. A költészet három fő neme azért »állandója« a költészetnek, mert viszonylag huzamos - a történelemben tendenciaszerűen létrejövő - alaphelyzeteket tükröz vissza. *(Budapest, 1971. 73.)* Forgács László fen-ti mondatai után Hegelre és Lukács Györgyre hivatkozva állapítja meg a műnemek „mögött" levő létezésmódokat: „Az epika ... az egyén társadalmi közösséghez tartozása, a népélet talaján virágzott ki. A dráma a társadalom nagy világtörténelmi válsághelyzeteivel, fordulópontjaival függ össze. A líra a közösségből kiszakadt egyénisé-

get és ennek társadalmi helyzetét veszi alapul." (Uo.)

Akár drámatörténetről, akár a dráma elméletéről van szó, nagyon gyakran - Marx és Engels véleményével nyomósítva - és általánosan elfogadott tételként hangoztatják, hogy a dráma történelmi-társadalmi fordulóponthoz kötött műnem. Ez fogalmazódik meg Forgács László fenti megállapításában is. Ha azonban ezt összehasonlítjuk az epika és líra alapjairól mondottakkal, észrevehetjük, hogy ezek az epika és líra kezdeteire, kialakulásának, létrejöttének időszakára, de ezzel együtt az epika és líra alapját képező életjelenségek ontológiájára is utalnak. A drámával kapcsolatban pedig logikailag mást említ, a történetiséget. Az epika és a líra alapját olyan létezésmódok adják, amelyek - ha nem egyforma erővel, de - a történelem nagyon sok időszakában adottak, „viszonylag huzamos" alaphelyzetek. Igy ezek a létezésmódok, noha társadalmiak és noha a létrejövő művek tartalmát és formáját történelmileg meghatározók, ontológiai jellegűek is és nemcsak történetiek, a történelem linearitásának értelmében. A drámák alapjául azonban végső soron Forgács olyan életjelenségeket jelöl meg, amelyek a történelem fejlődésének bizonyos szakaszaihoz hozzákötöttek, amelyek a lineáris értelemben felfogott történetiségnek csak bizonyos, pontosan megjelölhető szakaszaiban jelennek meg. Ez kiviláglik a következőkből is: „A dráma életténybeli meghatározója, mint Lukács György rámutatott, a világtörténelmi fordulat. A nagy görög tragikusok az ősközösségi rendből az osztálytársadalomba átfordulás kollizióit, az athéni demokrácia antagonisztikus ellentmondásait villantják fel. *(1. m.* 74.) Világtörténelmi fordulat azonban nem mindig van, nem mindig létező élettény. Ha a fenti meghatározást szembeállítjuk azokkal az élettények-kel, amelyek az epika és a líra alapjai, a különbség még inkább szembeszökő. „Az epika életténybeli alapja az ember társadalmi sorsa" - amely mint ilyen, mindig és kétségtelenül van. „A líra alapja az individualitás önállósulása, elkülönülése; ismérve az az egyéniség, amely személyességében fogja össze az embernek a világhoz fűződő viszonyát" *(I. m. 73. és 75.)*, ami ugyancsak a létezésből mindig következő adottság és lehetőség.

Az előbbiek, más szóval, azt is jelentik, hogy Forgácsnál a műnemek meghatározása nem azonos alapból történik - s így ellentmondást rejt magában. Ez az ellentmondás - úgy véljük - abból ered, hogy a történelem során le is írt és *mindig* elő is adott drámák közül csak egyfajta drámát tekint *a* drámának. Hogy ez így van, abban nem elméleti alapokat tudunk észrevenni, hanem a befogadóra tett legnagyobb hatás ténye elméleti igazolásának kísérletét. Mert vitathatatlan, hogy a nagy történelmi fordulópontokat bemutató *konfliktusos drámák* váltják ki a befogadóból a legnagyobb hatást.

Az az elmélet, amely csak a konfliktusos drámát tekinti az igazi drámának, nem számol az ókori egyiptomi, a hettita, a sumér misztériumokkal, a közép-kor misztériumaival, moralitásaival, mirákulumaival - illetőleg, ha drámatörténetet ír - az igazi drámához vezető út lépcsőfokainak tekinti ezeket. De ez az elmélet szükségképpen kiiktatja *a* drámák sorából az ún. könyvdrámát, amelyek közül nagyon sokat elő is adtak, és amelyeket mégis a dráma „hagyományos" eszközeivel írtak. Az elmélet figyelmen kívül hagyja, illetve a műnem perifériájára vagy határain túlra tolja akár a romantikusok, akár a 20. század nem egy olyan művét, amelynek sem értékes irodalmi mű voltát, sem hatásos előadását nem vonhatjuk kétségbe, és amelyeket lényegében és alapjában az évszázadok, sőt évezredek óta ismeretes drámai törvények alkalmazásával írtak. A szóban forgó elmélet a dráma műnemi specifikumának te-kinti a konfliktust, s ez a vélemény annyira meggyökeresedett, hogy - megítélésünk szerint - elég régóta gátja a drámával foglalkozó tudományágak további fejlődésének.

Forgács László kiindulópontja - „A társadalmi ember történelmi létezésmódjai meghatározó oksági viszonyban vannak a költészet nemeivel" - alapjaiban számunkra is teljesen elfogadható. Amikor a drámában érvényesülő törvényrendszereket körvonalazzuk, a dráma alapjául szolgáló élettényeket azonos jellegűvé kell tennünk azokkal, amelyeket Forgács László - nagyon helyesen és pontosan - a líra és epika alapjaiul jelölt meg.

A dráma mögött levő élettényeket Lukács György is elemezte. „A drámai forma igazságának felismerésénél tehát nagyon konkrétan kell szemügyre vennünk a konfliktus problémáját mint élettényt" - írja. *(A történelmi regény, Budapest, 1946.* 77.) Ezután felsorolja „az élet néhány tipikus tényét, amelyek művészi tükrözése szükségképpen a drámai forma megteremtéséhez vezet". (1. *m. uo.)* Nemcsak a fentiekből következik, de Lukács György a négy közül három élettény elemzésénél mondja is, hogy ezek végeredményben konfliktust rejtenek magukban. Vizsgáljuk meg ezeket az élettényeket.

Az első az ún. válaszút problémája, az a „pillanat", amikor valaki kezében tartja sorsának alakulását. Erről a „pillanatról" többek között ezeket ír-ja; „... a valóság lényeges vonása, hogy minduntalan előáll egy-egy válaszút az erre vagy amarra fordulás elhatározásának lehetőségével és szükségszerűségével. De az ilyen választás először is nem adódik mindig, hanem feltételezi a társadalmi vagy személyes viszonyok meghatározott válságszerű kiéleződését, másodszor pedig az elhatározás lehetőségének időtartama mindig viszonylag rövid." A következő életténytyet röviden úgy jellemzi, „hogy valakinek »valamiért benyújtják a számlát«". *(I. m. 72.)* Ezt magyarázva kifejti, hogy az emberek vagy embercsoportok minden tette kihat sorsuk további alakulására. A következmények azonban gyakran igen lassan, egyenlőtlenül és ellentmondásosan jelentkeznek. „De általános, gyakori ténye az életnek - folytatja -, hogy ezek a következmények, melyek szükségképpen állottak elő korábbi tettekből, nagy erővel összesűrűsödnek az életben, úgyhogy az embernek meg kell fizetnie élete számláját." *(I. m. 79.) A* következő élettényről ezt mondja: „Lenin többször beszél arról, hogy az embernek a cselekvés egy adott helyzetében a lehetőségek végtelen sorából egy bizonyos láncszemet kell erősen megragadnia, csak így tarthatja az egész láncot igazán kezében." *(I. m. 8o.) A* láncszemprobléma belső kapcsolatban van a válaszúttal, de van egy sajátossága. „A láncszemprobléma sajátossága mindenekelőtt a hangsúlyban van; a megragadott láncszem központi helyén. Ezzel az élet az életben magában, az élet céljára leegyszerűsödik, általánosul. A leegyszerűsödés és általánosulás az életnek magának villámgyorsan dolgozó, erős kontrasztokat kimunkáló s azokat kiélező jelleget ad. A láncszem megragadása nem feltétlenül jár valamilyen összeütközéssel, nem feltétlenül ered összeütközésből, de az életproblémáknak ez az összpontosítása egy középpontra, igen sok esetben összeütközést idéz elő." *(I. m.* 8o.) Lukács

György tehát a láncszemproblémával mint életténnyel kapcsolatban nem említi a szükségszerűen következő konfliktust. Végül, negyedszer, egy szorosan ehhez kapcsolódó kérdést emel ki „az ember összeforrottságát művével" ... „Mert bármennyire is középpontja - ír-ja erről - egy ember törekvésének az, amit életében alkot, nincs senki, akiben és akinek számára más életényezők is ne volnának döntő fontosságúak. Minél mélyebb egyfelől az ember odaadása műve iránt, minél valódibb ember más-felől, vagyis minél bensőségesebb szálak fűzik az élethez, az élet különféle áramlataihoz, annál drámaibb lesz ez ez összeütközés," (I. m. *8o.)*

Ha ezeket az élettényeket megvizsgáljuk, észrevehetjük, hogy szerkezetük meglehetősen hasonló. Mind a négy élettény hasonlósága azonban nem az, hogy összeütközéssel járnak, vagy összeütközést eredményeznek, vagy összeütközésből erednek. Lukács György is csak három élettényben látja ennek szükségszerűségét.

A négy élettény közös sajátosságai - megítélésünk szerint - a következők: mindegyik élettény konkrét megjelenését megelőzi egy hozzá viszonyítva jel-legében és tartalmában másféle állapot. Ez különösebben nem szorul bizonyításra, hiszen Lukács György mondataiban is benne van. A válaszút, a számla benyújtása, a láncszem megragadásának szükségessége s a művével összeforrott ember összeforrottságának veszélybe kerülése szükségképpen egyszer csak elő-áll. egyszer csak 'adottság lesz. De mi az a pont, ahol ez bekövetkezik, s mi jellemzi ezt a „pillanatot"?

*

Egészen bizonyosnak látszik, hogy mindegyik élettény létrejöttéhez szükség van egy olyan eseményre, amely az élet alakulását úgy fordítja meg, hogy bevezeti az adott új életszakaszt. Ezen a „ponton" tehát mindegyik élettény összesűrűsödik, az élet magasztos és fel-magasztosult „pillanatává" válik, olyanná, amely egy szükségszerűen olyan új cselekmény vagy eseménysor elindításához vezet, amelyre eddig nem volt lehetőség. Ez a pillanat a szituáció.

(Heget is használja ezt a terminus technicust. A szituáció nála a ‚magában való harmonikus és eszményi világszellem partikularizálódása. Hegel ezt ír-ja: „A szituáció általánosságban véve egyrészt általában a meghatározottságig partikularizálódott állapot; s ebben a meghatározottságban másrészt egyúttal ösztönzője ama tartalom meghatározott megnyilvánulásának, amelynek a művészi ábrázolás útján át kell mennie a létezésben." (Hegel: *Esztétika I., Budapest, 1952. 203.)*

Egészen feltűnő, hogy a ‚szituáció megléte Arisztotelész *Poétikájának* egy részéből pontosan levezethető. Mielőtt a szituációt mint életténnyt tovább elemeznénk, vizsgáljuk meg, mit mond erről Arisztotelész a drámai művekkel kapcsolatban.

A Poétika VI. fejezetében adja meg a tragédia meghatározását. Első és legfontosabb elemének a cselekmény összekapcsolását tartja. Erről való véleményét a VII. fejezetben fejti ki: „Megállapítottuk, hogy a tragédia befejezett és teljes cselekmény utánzata, amelynek meghatározott terjedelme van. Mert van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme. Teljes az, aminek van kezdete, közepe és vége. Kezdet az, ami nem következik szükségképpen valami más után, utána viszont valami más van vagy történik. A vég - ellenkezőleg - az, ami más után van, vagy történik (vagy szükségszerűen, vagy a gyakoriság alapján), utána viszont nincs semmi más. A közép az, ami más után következik, s ami után is van valami más. A jól összeállított történeteknek tehát nem lehet csak úgy akárhonnan kezdődniük, sem találomra bevégződniük, hanem az ismertetett fogalmakat kell megfelelően felhasználni."

Már Castelvetro utalt rá: „Arisztotelész úgy látta, hogy a tragédia meséi általában a sorsváltozás végével fejeződnek be ..." *(Az olasz reneszánsz iroda-lomelmélete; Budapest, 1970. 300.)*

Az előbbi mondatok azonban nem-csak a tragédia befejezésének, de kezdetének a szerves pontját is megadják.

Arisztotelésznek az a tétele, hogy „Mert van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme" - úgy véljük, az eposzi cselekményre utal, de mindenképpen oppozícióban van a tragédia cselekményének meghatározásával. A tragédia tehát úgy teljes, hogy egyben befejezett és kezdete is van. Az epikus cselekmény elvben az élet szakadatlan folyamatát tükrözi, s ezért a művet - ismét elvben - bárhol el lehet kezdeni és bárhol be lehet fejezni. Ezzel szemben a tragédiát ott kell és 'lehet elkezdeni, a tükröztetett cselekmény olyan pillanatában, „ami nem következik szükségképpen valami más után". Ez elvben nem lehet más, mint az a pillanat, amikor már minden készen áll arra, hogy a sorsfordulatot megmutató cselekmény elkezdődhessen. Nyilvánvaló, ez a pillanat is következik sok más okból, de mégis olyan „pillanat" ez, aminek tartalmában nem okozatisága, hanem oksága, elindulási lehetősége a fontos. Méghozzá azért, mert benne az előző okokhoz hozzájáruló újabb esemény egy oly változást eredményezett, hogy az egész viszonyrend-szert oly minőséggé változtatta, ami alappá, kiindulóponttá vált. E „pillanat" viszonyrendszere az újabb eseménnyel oly gazdaggá vált, hogy a sors-fordulat összes, később megvalósuló ténye, eseménye stb. potenciálisan, lehetőségként mind benne van. Ez összesűrűsödött csomópont, amely után okvetlenül az eddigi viszonyrendszer megváltozásának kell következnie, *azaz* egy olyan cselekmény, esemény indul el a potencialitásból a manifesztté válás útjára, amelyre eddig nem volt lehetőség. A cselekmény vagy eseménysor vége pedig akkor következik be, amikor a kezdeti „pillanat" összes potenciális lehetőségei már mind meg is valósultak. A kiinduló kezdeti „pillanatot", ennek ezt a sajátosságot felmutató viszony-rendszerét nevezzük szituációnak.

A szituáció tehát egy speciális viszonyrendszer, amelyet elsősorban az jellemez, hogy az elemeiben létrejött tartalmaknak cselekményben, az eddigi viszonyrendszer megváltozását kívánó és azt hordozó és bemutató cselekményben, illetve eseményben kell realizálódniok. Az így értelmezett szituációt az különbözteti meg az ezt megelőző állapottól, hogy az állapot olyan viszony-rendszer, amelynek elemei nem hordoznak a meglevő viszonyrendszer megváltoztatására irányuló tendenciákat, tartalmakat; az állapot viszonyrendszere tehát változatlanul haladhat az időben, amíg el nem érkezik egy jelenséghez, amely szituációvá avatja; a szituáció pedig okvetlenül változást kíván a viszonyrendszerben. A fentiek - úgy véljük - egyaránt vonatkoznak a szituációra mint az objektív valóság életténye-re és a drámai művek cselekményének, eseményének elején kialakult jelenség-re. A másik az elsőt szerkezetében is összesűrűsödve, az esztétika törvényeinek megfelelően sűrűsödve tükrözi.

Az arisztotelészi jól összeállított cselekmény és cselekményterjedelem meghatározásra támaszkodva - véleményünk szerint - a drámáról mint mű-

nemről a következőt mondhatjuk: A dráma cselekményének megkezdése előtt létrejött egy szituáció. A szituáció potenciálisan magába zárja a cselekmény elindulásának szükségszerűségét, lefolyását, menetét és befejezésének elvi pontját is. Dráma tehát az a mű, amelynek cselekménye egy szituációból bomlik ki, és a szituáció viszonyrendszerének potencialitását változtatja cselekménnyé, más szóval azok a művek nevezhetők drámáknak, amelyeknek minden lépése, etapja eredetileg egy szituációt alkotó életjelenségnek a mozgás révén a potencialitásból a manifesztté válását tükrözik. A dráma cselekményének elemei, etapjai között nem lehetséges olyan, amely potencialitásként ne élt volna az eredeti, a cselekmény megkezdése előtt létrejött szituációban. A dráma menete addig tart, ameddig a kezdeti szituáció összes potenciális lehetőségei mind meg nem valósultak.

A szituáció elemeinek a szereplőket, jellemüket, magatartásukat, gondolatalkat, érzelmeiket, a közöttük és bennük levő társadalmi és egyéni problémákat stb. 'stb. tarthatjuk. A szituáció elemeinek legfontosabb tartalmát, sőt a létre-jövő viszonyrendszer „térképét" és annak tartalmait az adott kor társadalm[1], történelmi lényege, legfontosabb kérdései adják és szabják meg.

Mindezt egy kártyajáték analógiájával tudjuk legjobban érzékeltetni. Ami-kor a kártyalapokat kiosztották, létre-jött egy bizonyos szituáció. (Ekkor kezdődhet el a dráma.) Ebben a felállásban már érvényesül az adott kártyajáték törvényrendszere és az egyes kártya-lapok értéke, ami analógiásan megfelel az adott társadalmi-történelmi helyzet követelményeinek. Az analógiát továbbvive azt mondhatnánk, *hogy* ha a magyar kártyával pl. ultizni akarunk, akkor az ulti törvényei és a lapoknak az ultiban érvényes értékrendszere a drámára vonatkoztatva az egyik társadalmi-történelmi helyzet, illetve egyfajta élettény követelményeit jelentik; míg ha pl. lórumozni akarunk, akkor ennek törvényei és a lapok itteni értékrendje egy másik társadalmi-történelmi helyzetét, illetve egy másfajta élettényét. Ha tehát a lapokat kiosztottuk, a dráma kezdetén kialakult szituáció jött létre. A játék egész menete a kiosztás pillanatában már potenciális lehetőség, sőt törvény-rendszer, amely azt is meghatározza, hogy milyen sorrendben valósuljanak meg az egyes lépések. Egy játszma - egy dráma - addig tart, amíg a kezdeti viszonyrendszer potencialitásai mind meg nem valósultak - analógiásan -, amíg a kiosztott lapok száma, valamint a lapok „elkevertsége" és értéke által megszabott potencialitások meg nem valósulnak. A dráma cselekménye, eseményei, menete sem más, mint azoknak a lehetőségeknek az időben történő gyakorlati és szükségszerű megvalósulása, lebonyolódása, amelyek a kezdeti szituációban a megvalósulás potenciális lehetőségét magukban szükségszerűen hordozva, de egyidejűleg ott éltek már. A drámai mű cselekménye, eseményei, menete addig tarthat, amíg a kezdeti szituációba beépített potenciák ki nem merültek.

Mivel a Lukács György által említett mind a négy, a dráma mögött levő élet-tény kezdetén szituáció található, úgy véljük, a szituáció, a szituációba kerültség a társadalmi embernek az a létezés-módja, amely a drámai műnemmel van meghatározó oksági viszonyban. Kétségtelen, hogy a szituáció, mint a dráma alapját képező létezésmód magán viseli mindazokat a jellegzetességeket és ismérveket, amelyeket a líra és epika alapját képező létezésmódokról Forgács László megadott. A szituáció, a szituációba kerültség a primér, objektív valóságban „viszonylag huzamosan" meglevő élettény; ugyanakkor levezethető belőle a műnem kialakulása, magában foglalja fejlődésének lehetőségeit, és a mű-nem alapját képező élettény ontológiájára is utal. Mindezek részletezésére ebben a vázlatban nincs terünk.

A szituáció így azonban még elvont fogalom, amelyet a drámák mögött le-vő speciális élettényekből, s az ezek etapján megírt drámákból absztraháltunk. Mivel a szituációk a valóságban sem azonos jellegűek, a drámai szituációnak és a dráma egész menetének az objektív szituáció speciálisságát is tükröznie kell. Hogy ezt vázlatosan körvonalazhassuk, vissza kell térnünk arra a négy életténre, amelyet Lukács György elemzett.

Noha Lukács György mind a négy élettényt a konfliktussal hozta összefüggésbe, sehol sem szól egészen konkrétan az egymással ellentétes társadalmi osztályok, erők egymás elleni aktív harcáról. (Egyébként is, a Lukács György által említett élettények - megítélésünk szerint - a drámai művek főszereplőinek jellemével, egyéniségével, egyszóval „milyenségével" vannak elsődlegesen meghatározó oksági viszonyban, és nem a drámák szerkezetével, konstrukciójával. De, amint látni fogjuk, ezek is levezethetők az említett élettényekből.) Ugyanakkor természetes, hogy ez az általa vizsgált egyik élettényből szervesen következik. Amikor ui. egy személy, egy csoport vagy egy osztály választ elé kerül, az aktív egymás elleni harc élettényе figyelhető meg. Hiszen ha pl. a választ csak elméleti vizsgálódás vagy a bensőben lezajló gyötrődés, amit nem kísér vagy követ másokat is érintő cselekvés, ez az élettény nem adhatja a drámában való ábrázolás szükségszerű alapját. Az elméleti vizsgálódás vagy benső gyötrődés - ha drámában jelenik meg - csak kísérőjelensége valami másnak, ami drámai harc alapját adja. A választ-problematika csak akkor lehet egy dráma mögött levő élet-tény, ha a választás másokat is érintő tettekben realizálódik (például Antigoné, Hamlet *vagy* Bánk bán esetében). Az ily tettek azonban mindig kihívják az ellencselekvéseket, vagy épp egy ellencselekvés hívja életre a választ lehetőségét. A választón levő személy belső gyötrődései vagy akár intellektuális vizsgálódásai szükségszerűen szükségesek, de *a drámaiság szempontjából* kísérőjelenségei a választ „pillanatában" megvalósított, más személyeket, csoportokat stb. is érintő cselekvéseknek. A választ problematikájában mint élettényben a cselekvések és ellencselekvések adják az élettény szerkezeti sajátosságát, s így ezek képezik a drámai ábrázolás alapjait is. Mi az effajta, az aktív tettváltás-sorozatban realizálódó ellentétfajtát nevezzük csak konfliktusnak.

Amikor a választ lappangó lehetőségébe (ez az állapot) egy esemény vagy cselekvés hirtelen belép, létrejön a szituáció, mert ezáltal másfajta cselekmények, cselekvések, események elindulására lesz szükség. (Ilyen például Kreón parancsa, Hamlet atyja szellemének közlése, Gertrudis és Ottó Melindát be-hálózó akciói.)

A szituáció így először *egy konfliktus* körül szerveződik, s ekkor a cselekvés-sor két ellentétes okkal és céllal rendelkező szereplő (vagy csoport stb.) egymás elleni aktív tettváltás-sorozatában zajlik le.

Amikor a „számlát valakinek benyújtják", akkor is, abban a pillanatban is létrejön egy szituáció. A „számlabenyújtás" előtt más volt a helyzet (állapot), és akkor más cselekvések voltak lehetségesek, mint a benyújtás időpontja után, avagy az után az esemény után, ami

után a „benyújtás" lehetségessé válik. Nagyon jellemző és fontos azonban, hogy akinek a számlát benyújtják, *már* nem lehet aktív. (Ha aktív lehet, nem beszélhetünk a számla benyújtásáról, akkor a benyújtott számla ellen, annak következménye ellen, az illető teh$_e$t, cselekedhet is valamit - ekkor pedig konfliktus áll elő.) A számla benyújtása - ahogy Lukács György írja - „korábbi tettek" következménye, maga az élettény tehát csak következmény. Tartalmi szempontból nyilvánvalóan nagy a különbség, hogy az, akinek a számlát benyújtják pozitív személy vagy negatív, illetőleg, hogy a 'benyújtott számla pozitív vagy negatív tartalmú. A szituáció szerkezetét tekintve azonban azonos, mert csak az a fél lehet aktív, aki benyújt, akinek benyújtják, már csak elviseli, elszenvedi a „fizetési kötelezettséget".

De megítélésünk szerint ehhez hason-ló, sőt lényegében szorosan összefügg ezzel az életténnyel a „láncszemprobléma" is. Ha az adott kor egésze (nem az adott személy) szemszögéből nézzük ezt az élettényt, kétségkívül - ahogyan Lukács György írja - maga az élet-probléma összpontosul az adott lánc-szembe. Az élethelyzet ábrázolására az írónak meg kell ragadnia a társadalmi-történelmi helyzetnek azt a láncszemét, melyben az adott kor lényege összpontosul. Ez a láncszem pedig igen gyakran hozható összefüggésbe azzal a személlyel (csoporttal, benne sűrűsödő társa-dalmi problémával) akinek-amelynek a számlát benyújtják, már passzív, s így az *Oidipusz Kolónoszban,* a *Lear király, az Egmont,* a *Peer Gynt* stb. című drámákban.) Az a *láncszem,* akinek a számlát benyújtják, már passzív, s így egy sajátságos szerkezetű szituáció jön létre. A láncszemet képviselő ember középponttá, a legfontosabb láncszemmé válik, akiben összpontosul a *kor* lényege. A társadalmi-történelmi helyzet mozgása a számlát benyújtó, aktív személyekben kapja meg a teljes totalitását.

A szituáció *szerveződhet* tehát egy *középpont* körül úgy, 'hogy a középpont mindenkire rákényszeríti (láncszem voltánál *fogva)* a hozzá való viszonyulásokat. A cselekvéssor ekkor a középpont társadalmilag-történelmileg meghatározott tartalmának és a hozzá való különböző viszonyoknak a megmutatása révén jön létre.

Nagyon figyelemre méltó a Lukács György által említett élettények közül a negyedik, az „ember összeforrottsága művével". A ‚művészi vagy tudományos műveket is megemlíti, s ezekről mondja, hogy „az embernek élete művével való összeforrottsága nem mindig, sőt csak a legritkább esetben az ő személyes ügye. *(Lukács György, I. m. 8o.)* A mű azonban történelmi feladat is lehet, s az egyént, az embert ennek az életténynek az elemzésekor Lukács György összekapcsolja a társadalommal 'és a benne kapott feladattal. Ez a feladat pozitív, a társadalmi vagy egyéni életet megjavító f$_e$ladat.

Ez a Lukács György által említett élettény kiindulópontja lehet egy sajátos élettény szerkezetének vizsgálatához.

Az ember összeforrottsága a társadalomban társadalomtól kapott, javító tendenciákat magában rejtő feladattal, természetesen konfliktust is eredményezhet. De csak akkor, ‹ha a válaszút tartalma az élet megjavítására irányuló cselekvésekben és a reá következő ellen-cselekvésekben realizálódik. Tettek és ellentettek azonban csak akkor következhetnek be, ha a társadalomban mind-két fél erős, ha tartalmaik nemcsak az öntudatosság magas fokán létezhetnek, de ha a társadalom vagy a társadalomban jelentkező probléma fejlettségi foka olyan nagy, hogy objektív eszközöket is adhat mindkét félnek a tettek és ellentettek végrehajtásához. (Eszközök nélkül ui. nyilvánvalóan nem lehet harcolni.) De a társadalmat, az életet jobbító szándék egy egész kollektívum, egy egész társadalom viszonylag egységes szándéka is lehet, amikor ez egyértelműen manifeszt is. De lehet továbbá egy osztály, egy csoport vagy személy világnézetének a tartalma. Az előbbi esetet vehetjük észre pl. az ókori egyiptomi, hettita, sumér társadalmakban és az európai középkorban. Ekkor a vallás viszonylag egységes világnézetet hozott létre. A vallásos cselekvések az evilági életet - az adott világnézet szerint - jobbá tevő cselekvéssorokban realizálódtak. Ezek a ceremóniák az egész társadalmat viszonylag egységesen érintették, illetve a megfelelő alkalmakkor viszonylag 'egységesen valósították meg.

Az utóbbi helyzet az, amikor az életet jobbá tevő világnézetet egy osztály, egy csoport, egy személy nem tudja viszonylagosan egységessé, az egész társadalom számára viszonylag egységesen elfogadottá tenni. Ez rendszerint akkor van így, ha az adott világnézet még alacsonyabb fejlődési stádiumban van - vagy éppen extrém. (Az előzőre példa lehet a romantikusok nem egy műve, pl. a *Csongor és Tünde,* az utóbbira - ami-kor a szerző világnézete extrém - az ún. abszurd drámák jó része.) Ha a világnézet még nem olyannyira kifejlett, hogy a társadalmi gyakorlatban, cselekvésekké áttehető, akkor leginkább az emberi benső a világnézet megjelenésének „színtere". (Drámákban az emberi benső szimbolikusan jelenik meg, pl. erdőkben, Shakespeare-nél.)

Akármelyik helyzetről van szó, az adott társadalom vagy osztály *vagy* csoport vagy személy a világot világnézete alapján két szintből összetettnek látja. A világnézet szerint van mindig egy szint, amelyik a másiknak az azt jobbá tevő törvényeket adja, s az emberi cselekvésekkel kell ezeket a törvényeket élővé tenni. De itt sohasem arról van szó. hogy más létezőkkel szemben kell a törvényeket élővé tenni. A cselekvések magukat a törvényeket idézik fel, igyekeznek megvalósítani. Amikor - ilyen vagy olyan okból - lehetőség nyílik arra, hogy a törvényeket élővé, elevenen ható erővé lehessen tenni - azaz, amikor nagyobb fokú *tudatosításukra* nyílik lehetőség -, akkor olyan szituáció jön létre, amelyben épp azokra a tudatosító cselekvésekre van lehetőség, amelyekre eddig nem volt. (Pl. Aiszkhülosz: *Eumeniszek,* Shakespeare: *Szentivánéji álom,* illetve a fentebb említett művek.)

A szituáció tehát - harmadszor - szerveződhet az adott kor vagy az adott író világnézete által életre hívott *két világszint* körül. A két szint közül *az* egyik mindig a mindennapos élet, a másik az ezt meghatározó, ennek törvényeket adó világszint. Ekkor a cselekvés-sor annak a megmutatása, hogy a második szint törvényeit hogyan lehet *és* kell a mindennapokban érvényre juttatni ahhoz, *hogy* az itteni élet jobb 'legyen.

Így a szituáció, mint absztrakt élet-tény a drámai művekben háromféle anyagszervezési törvényrendszerben konkretizálódik: a konfliktusos, a középpontos és a kétszintes modellben *rögzíthető* törvényrendszerekben. (A modellek csak típusokat jelölnek, noha nagyon sok műben kristálytisztán benne vannak. Több mű van természetesen, amelyekben a modelleket keverten vehetjük észre. Ugyanakkor ez a három modell elégségesnek látszik, hogy a drámatörténet során az eddig megírt drámák konstrukciójának minden fő típusát megjelölhessük. Egészen nyilvánvaló, hogy a jövőben más élettények drá-

mai ábrázolására is lehetőség nyílhat, s ha így, akkor elképzelhető egy új anyagszervezési eljárásrendszer, egy új modell létrejötte.)

Mindegyik modell *törvényrendszert* alkot, amelyekben a modell elnevezését adó tényező (konfliktus, középpont, két szint) a legfontosabb, de nem az egyedüli tényező. A modellek részeire, a teljes törvényrendszerekre most nem térhetünk ki.

A dráma mögött levő élettény nagyon vázlatos elemzésére azért volt szükség, hogy megjelölhessük azokat a törvényrendszereket, amelyeket a drámaelmélet vizsgálódási körébe utalhatunk. A drámaelmélet először is azokkal a törvényrendszerekkel foglalkozik, amelyek a dráma mögött levő élettényekből elsődlegesen, közvetlenül vezethetők le. A szituáció, a szituációba került ember mint élettény, illetve drámai művé formálásuknak törvényrendszerei tehát az elsők a drámaelmélet vizsgálódási területéhez tartozó törvényrendszerek közül.

Ezekből azonnal következnek a sajátságos ellentétfajták és a feszültség. A háromféle szerkezetű szituáció három-féle ellentétfajtát rejt magában, amelyeket háromféle törvényrendszerrel lehet drámai műben tükröztetni. Az a fajta ellentét, ami a 'konfliktusos dráma mögött levő élettény sajátossága, nyilvánvaló. Csak az ún. konfliktusos drámában található ellentétfajtát nevezzük konfliktusnak, azt, amely két ellentétes okból és ellentétes célra irányulóan két személy (vagy csoport) aktív tettváltás-sorozatában realizálódik. A középpontos dráma ellentéte nem aktív tettváltás-sorozatban valósul meg, de a középpont és a hozzá való viszonyok összességének is, *egy-egy* speciális viszonynak is a kontrasztjában. A kétszintes drámákban az ellentét a két szint értékbeli másságában - az egyik az ideális, a teljes, a másik a tökéletlen, de javításra szoruló - ragadható meg.

A fentiekből a feszültség jellege is levezethető. Almási Miklós említett könyvében megjegyzi, hogy .. nincs önmagában vett drámaiság. A drámaiság eleve a néző és a cselekvő-szenvedő alak társadalmlpszichológiai kapcsolatát jelenti"; illetve, hogy: „A néző az, aki realizálja a drámai élettényekben rejlő drámaiságot, benne alakul ki az élmény, rajta kívül nincs is drámaiság. Tehát: a drámaiság voltaképpen bizonyos élettények kisugárzása, a nézőben keltett hatása, egyfajta sajátos esztétikai viszony az esemény és a néző között..." *(Almási Miklós. I. m. 24. és 25.)*

A 'konfliktusos drámákban a hősök ellentétes okból és ellentétes célra irányulóan aktív tettváltás-sorozatban harcolnak egymás ellen, gyakran egymás életére törnek (vagy csak az egyik a másik életére), s gyakran az egyik így vagy úgy el is pusztítja a másikat, avagy mindketten egymást. Tartalmaik mindig az adott kor lényege, s így harcaik nem puszta izgalmat váltanak ki, de társadalmilag-történelmileg nagyon is tartalmas feszültséget. A két ellentétes tartalmú szereplő (vagy csoport) létezése egy-mást kizárja: csak az egyik létezhet; a válaszúton azért is indul a tettváltássorozat: melyik maradjon életben. Az itt létrejövő feszültséget ezért egzisztenciális feszültségnek nevezhetjük.

A középpontos drámákban nincs tettváltássorozat. Ezeknek a drámáknak a főszereplője mindig passzív, azaz harc-ra, aktív tettek végrehajtására képtelen. A harchoz mindig kellenek eszközök, s a középpontos dráma főszereplői ezek-kel nem rendelkeznek. A dráma menete a passzív középponthoz való viszonyok bemutatásával egyenlő, s így a feszültség a középpont és az egymás mellé helyezett különböző viszonyok egésze, valamint az ezek között meglevő különbözőségekből jön létre. A viszonyok egésze is, egy-egy viszony a másikhoz is kontrasztot alkot, s így az itt létrejövő feszültség kontrasztfeszültségnek, illetve tudati feszültségnek nevezhető. A kontraszt ugyanis sokkal közvetlenebbül hat a befogadó intellektusára, hiszen vizsgálódásra, intellektuális elemzésre készteti. (A láncszemprobléma tükröztetett ellentétét Lukács György is kontrasztokban megjelenő el-lentétnek nevezte.)

Említettük, hogy a kétszintes drámák kezdeti szituációját a világnézet hozza létre. A másik két dráma kezdeti szituációja is, létrejövő cselekménysora is mint az objektív valóságban létrejött szituáció és cselekménysor képzelhető el. A kétszintes drámákban mindkettő egy világnézet által „elrendezett" „valóságban" képzelhető csak el. Pl. az óegyiptomi 'misztériumdrámák szituációjában az isteni, az evilláginak törvényt adó másvilági szint nem található az objektív valóságban, csak a világnézet által létrehozott „valóságban". A középkori drámák a keresztény világnézet által elrendezett valóságmodell két szint jét állítják a befogadó elé. Elképzelhető azonban, hogy az adott világnézet az objektív valóság valódi szerkezetéből, mozgásirányaiból stb. kialakult világnézet (pl. a marxizmus-leninizmus), s az ennek alapján felállított két szint már egy olyan világnézet által elrendezett valóságmodellben található, amely az objektív valóságnak megfelelő, abból fakad, azt pontosan tükrözi. (Ilyen második szint lehet pl. a filozofikusan felfogott, elviekben felfogott nép szintje, az „evilági" pedig egy olyan konkrét közösség élete, amely még nem jutott fel a filozofikusan felfogott nép szintjére. Ekkor a mű menete egyenlő azzal, hogy az adott 'közösségnek, vezetőinek mit és hogyan kell cselekedniük ahhoz, hogy a filozofikusan felfogott nép szintjén élő objektív törvényeket az adott közösségben életre keltsék, miáltal a közösség megszünteti a maga partikularitását, s felemelkedik az adott korban elérhető legmagasabb tudatszintre. Lásd: Sándor Iván *Az áldozat hegyén* című drámájáról írott elemzésünket a *SZÍNHÁZ* 1974/3. ,számában.

A kétszintes drámákban a második, a törvényt adó szint mindig a jobb, a pozitívabb. A befogadóban „húzó" hatást vált ki, olyanná igyekszik formálni a befogadót tudatán keresztül, amely a második szintnek megfelelő pozitív tulajdonságokat kívánja benne életre hívni. Ez a pozitív rész mindig ellentétes a befogadó mostani valójával, de nem az egymást kizáró értelemben. A csíra és a kibomlott virág ellentéte ez, ahol a csíra virággá *akar* lenni. A megmutatott második, pozitív szint húzza magához a befogadót. Az így létrejövő feszültséget ívfeszültségnek nevezhetjük, amely a kezdetlegesebb és a teljes között ível.

A drámában tükröztetett élettényekből *közvetlenül* vezethető le, amit Hegel a mozgásirányok totalitásának nevezett. Az a kérdés tehát, hogy a különböző drámák miként valósítják meg a mozgások totalitását, ugyancsak a drámaelmélet vizsgálódási körébe tartozik. Mind a konfliktus, mind a középpont, mind a két világszint konkrét tartalma az adott kor társadalmi-történelmi problémái közül a fókuszban, a történelmi-társadalmi értelemben meghatározott legfőbb mozgásirány magjában van. A totalitást a középpontos dráma úgy biztosítja, hogy a szereplő személyek az adott konfliktusnak (mint a társadalmi mozgásirányok magjának) minden, az adott korban lényeges részletét bemutatják; a középpontos drámákban az

összes társadalmilag lényeges mozgásirányokat a középpont és a hozzá valóviszonyok zárják magukba, és így középpontban és a viszonyulásokban vehetjük észre a mozgásirányok totalitását; a kétszintes drámákban pedig a világnézet összes lényeges részletei jelennek meg az egymást követő cselekmény-etapokban és szereplőkben.

A drámában tükröztetett életjelenséggel *közvetlenül* függ össze az is, hogy a különböző szerkezetű szituációk drámában való tükröztetéséhez milyen jellemű, egyéniségű ember a legalkalmasabb; illetve, kölcsönösen milyen hatása van egymásra a különböző szerkezetű szituációknak és a különböző egyéniségű, jellemű embereknek. Más szóval ezt úgy is mondhatnánk, hogy a tükrözte-tett, speciális szerkezetű szituációnak alapvető befolyása van a személyek milyenségének megválasztására - ami persze fordítva is igaz: a szereplők milyensége egyfajta szerkezetű szituációba illő csak. Ebből következően a szituáció által van meghatározva a kompozíció, és a jellem összefüggése ismét bevonható a mi mai vizsgálódásainkba is.

Sok elméleti kérdés, amely más megközelítésből foglalkozik a drámával, s amely a régebbi drámaelméleti vitákban rendre szerepelt, de ugyancsak *közvetlen* kapcsolatban van a tükröztetett életjelenséggel, ugyancsak mind ide tartozik. Ezeket - úgy gondoljuk - elég csak felsorolnunk: ilyen pl. a lineáris vagy koncentrikus, a zárt és nyílt, az analitikus vagy az „epicizáló" szerkesztés; a régebbi drámák vizsgálatakor a hármas egység; a drámai művekben megtalálható „rétegek": a cselekményen belül a kisebb helyzetek (nem egyenlő a szituációval ! vagy nem nevezhető „kis szituációnak"!) és azok sorozata. mint az egyik réteg, a helyzeteken és sorozatokon belül a jellemek és azok viszonya, mint a következő réteg, a szereplők cselekvése, illetve dikciója mint a két következő réteg stb. stb. stb.

Az imént felsorolt és a drámaelmélet körébe tartozónak nevezett kérdések mindegyikének van egy közös sajátossága: *közvetlenül* vannak összefüggésben - ahogyan említettük - a dráma mögött levő élettennyel. Ez pedig arra figyelmeztet, hogy az irodalomtudomány által a „»mit« és »hogyan« tükrözni?" kérdés közül a „mit" problémaköréhez tartoznak. Ismeretes az is, hogy minden mű egyfelől azokat az életjelenségeket tartalmazza, amelyeket tükröz, amelyeket tehát a mű bemutat. Másfelől minden irodalmi műben a tükröztetett, bemutatott világ egy speciális bemutatást kap. Ha bizonyos értelemben összefonódnak mégis, minden irodalmi műben kétféle törvényrendszert találhatunk. Egyfelől azt, amely *a bemutatottat, a* „mit"-et szervezi, másfelől azt, amely a *bemutatás* hitelét, a „hogyan"-t valósít-ja meg, amelyek révén az adott drámává szervezett élettény a *maga* kívánt hatását elérheti. Hadd jegyezzük meg, hogy a hatás szón elsősorban nem a színi hatást kell értenünk, hanem a műben megjelenő élettény *írói bemutatásának* hitelét. Az írói bemutatás hitele így nem azonos a mű lényegbeli valóság-hitelével - lévén, hogy ezt azok a *tar*talmak biztosítják, amelyek konkrétan a drámaelméleti törvényrendszerek segítségével szerveződnek. A drámaelmélet és dramaturgia elhatárolására elméletileg itt nyílik lehetőség. Röviden úgy mondhatjuk, hogy *a drámaelmélet a bemutatottban* érvényesülő törvényrend-szerekkel, *a dramaturgia a bemutatásban* érvényesülő törvényrendszerekkel foglalkozik; az első a bemutatottban keresi és igyekszik felállítani a törvény-rendszereket, a második a bemutatásban.

A bemutatásban kétségkívül azok a dramaturgiai törvényrendszerek érvényesülnek, amelyek a már drámává szervezett életényt - Almási Miklós szavaival - a befogadó „számára nyilvánvalóvá teszik". A dramaturgia tehát sokkal inkább a bemutatáshoz kötött, mint a bemutatotthoz.

Minden dramaturgia az adott életanyagnak, „ennek" az életanyagnak a hatásosságát - hiteles bemutatását - szolgálja - s ezért szokták mondani, no-ha túlzással -, hogy annyi dramaturgia van, ahány dráma. Ez utóbbi mondat tartalmát végül azért tartjuk túlzásnak, mert minden drámaíró nagyon sok, más műben fellelhető dramaturgiai törvényt is alkalmaz, legfeljebb speciálisan - amikor akár újít ezeken a törvényeken, akár a saját, csak a reá jellemző, az általa alkalmazott bemutatásban érvényes törvényeket állítja fel. De - mi-ként azonnal látni fogjuk - mégis van igazság az előbbi mondat tartalmában.

Dramaturgiai kérdés lehet például, hogy az drámaíró miként illeszti össze az egyes jeleneteket. A „miként" szó itt azt rejti vagy vizsgálja, hogy egy cselekményegység logikusan és hitelesen következik-e az előző vagy valamelyik előző egységből. Dramaturgiai kérdés lehet továbbá és ismét csak például, hogy e g y-egy személy hitelesen jön-e színtérre, vagy éppen csak odakerül. Ha ui. nem tartjuk hitelesnek egy-egy jelenet odaillesztését, vagy egy-egy személy színre lépését avagy távozását - ez elsősorban az adott életjelenség, „ezen" életjelenség bemutatásának a hitelét, következésképp hatásosságát veszélyezteti. De ehhez a vizsgálati körhöz tartozónak ítélhetjük például azt is, hogy a személyek indulati, érzelmi állapotuknak, helyzetüknek stb.-nek, megfelelő hosszúságú, rövidségű szövegeket mondanak-e, illetőleg, hogy a dialógusok mely mértékben közelítenek az élő, köznyelvi beszédhez, avagy mennyiben távolodnak el ettől. De dramaturgiai kérdés lehet például a drámáknak akár az Arisztotelésztől, akár a Gustav Freytagtól megállapított, hosszanti szerkezetének elemei s ezek vizsgálata. Arisztotelész szerint az egyes részek a prológus, episodium, exodus, illetve a parodusok és stasimonok. G. Freytag szerint a hosszanti szerkezet elemei a következők : expozíció, bonyodalom, tetőpont, hanyatlás, katasztrófa.

Továbbá - épp csak felsorolva - megemlíthetjük még mint a dramaturgia vizsgálódási körébe tartozókat például a hangsúlyos és hangsúlytalan jelenetek váltakozását; azt a jelenséget, hogy a néző többet vagy mást tud, mint a szereplő; a pié*ce bien faite,* a „jól megcsinált darab" összes eljárásait, fogásait, trükkjeit; a szuszpenzió „adagolását"; a monológok és dialógok arányát - általában tehát a befogadó befolyásolásának összes módszereit. Azért írtuk mindig, hogy például ez és ez dramaturgiai kérdés, mert - ahogy említettük - minden dramaturgia egy speciális életjelenségnek, „ennek" az életténynek a hatásossá tételét - hiteles bemutatását - szolgálja, következésképp a gyakorlatban sok dramaturgiának minősített jelenség a drámaelmélet vizsgálódási körébe is kerülhet.

Láthatjuk, hogy a dramaturgia törvényrendszerei lényegében azonosak azzal, amit a közgondolkodás a dramaturgia szón ért. Erről is szokták mondani, s ez mindenképpen érvényes, hogy a dramaturgia nem „receptkönyv". Méghozzá azért nem, mert törvénycinek érvénye, hitele nem független attól az életténytől, amelynek bemutatásbeli hitelességét van hivatva szolgálni. Csak arról van szó, hogy a dramaturgiai törvényrendszerek *közvetettebben* kapcsolódnak a drámák mögött levő élettényhez. Mivel a dramaturgiai törvényrendsze-

rek a drámaelmélet törvényrendszereivel drámává szervezett élettényekkel mégis, *közvetetten* kapcsolatban vannak, az előbbiekben a dramaturgiai törvényrendszerek részévé tett kérdésekkel összefüggésben nem lehet a további megszorításokat általános érvényűvé emelni. Így nem lehet általános érvényűen megállapítani, hogy például csak ebben és ebben az esetben lehet logikusnak, megfelelőnek mondani az egyik jelenet hozzákapcsolását az előzőhöz vagy a többihez; hogy mi is a személyek szín-re lépésének általános érvényű törvénye; hogy „mekkora" lehet egy-egy személy által elmondott szöveg hosszúsága; hogy milyen mértékben kell a köznyelvi beszédhez közelednie vagy attól távolodnia a dialógusoknak stb. Mindezeknek alkalmazkodniok kell az elméleti törvényrendszerekkel drámává szervezett életjelenségekhez. Mindezekből az is következik, hogy egy-egy adott műben még sok más, az előbb nem említett, avagy esetleg egészen speciális jelenség is dramaturgiává válhat - az adott életjelenség milyenségétől, minőségétől stb. függően.

Az előzőkből természetesen adódik, hogy e két törvényrendszer minden konkrét műben a legteljesebb egységben jelenik meg. Mivel az adott drámák művészi alkotások, ez nem is lehet másképp. Akkor azonban, amikor elemzünk, voltaképp tudományos vizsgálatot végzünk. Mindenekelőtt az adott műveket vizsgáljuk, de nem „önmaguk határain" belül, mert egy irodalmi műnek „önmaga határain" belül végül is semmi értelme nincs. Az elemzőmunka során sem lehet soha eltekinteni az irodalmi mű egyedül lehetséges létezés-módjától, attól, hogy általa az író egy adott valóságot tükröz olvasóknak, be-fogadóknak. A mű tudományos vizsgálatának tehát ki kell terjednie egyfelől a valóság és a mű, másfelől a mű és a befogadó viszonyára, hiszen e két viszony nélkül nem képzelhető el a műnek mint műalkotásnak a léte. A mű így „kétarcú", egyfelől rögzíti az író valóságról alkotott élményét úgy, hogy - másfelől - a valóságot ezáltal tükrözve, felkelti és vezérli a befogadó élményét, ami csak akkor lehetséges, ha a befogadó hitelesnek tarthatja a megjelenítést.

A drámaelméletnek és dramaturgiának a tudományos vizsgálódás során történő elhatárolására ebből a szem-pontból is lehetőség nyílik. Ismét hangsúlyozzuk, hogy ez az elválasztás csak az elemzőmunka, a tudományos vizsgálódás során lehetséges, a befogadói élményben a legteljesebb egységben jelennek meg.

Amikor az író a valóságról kapott élményének alapjait rögzíti, tükrözvén ezáltal a valóságot, és ezzel egyidejűleg úgy rögzíti 'ezt, hogy ezáltal és egyben a befogadó élményét is felkeltse és vezérelje, akkor a drámaelmélet törvényrendszereivel teszi ezt. Amikor a valóságról kapott élményét úgy rögzíti, hogy az a befogadó számára érzékien hiteles legyen, akkor a dramaturgia törvényrendszereivel teszi ezt. Mindez természetesen hozható összefüggésbe a jelenség és lényeg, illetve a különösség kérdésével.

Minden igazi művészi érték az ún. különösség szférájában jelenik meg. A különösség - tudvalevőleg, summázva - az általánosnak és az egyedinek dialektikus egysége. Ezt leginkább a cselekmény menetének kialakítottságában, a jellemek megformáltságában, a tipikusságban szokták vizsgálni. Tudvalevő az is, hogy az általános és az egyedi szoros összefüggésben van a lényeggel és jelenséggel, azok dialektikájával. Ha a cselekményben a jellemekben lehetséges vizsgálni és elválasztani az általánost és egyedit, illetve a jelenséget és lényeget, akkor lehetségesnek kell lennie annak is, hogy így, ezen az alapon tegyünk különbséget azon törvényrend-szerek között, amelyek a művekben megszervezik az általánost és lényeget, illetve az egyedit és jelenséget.

Hermann István *A szfinx rejtvénye (Budapest, 1973)* című könyvében a „Filozófiai kategóriák esztétikai vonatkozásairól" című tanulmányában ír a legutóbbi vizsgálódások eredményeit figyelembe véve a tartalom és forma, illetve a lényeg és jelenség problémaköréről. Többek közt ezt: „... a művészi alkotáson belül a jelenség mint motívum szerepel elsősorban, és a lényeg csupán a művészi alkotások motívumainak belső összefüggéseiből világlik ki." (1. *m. 396.)* Hermann István itt nem törvényrendszerekről ír, de szavaiból kiviláglik, hogy léteznek valamiféle törvényrendszerek, melyek a motívumot jelentetik meg, illetve melyek a „motívumok belső összefüggéseit" valósítják meg. Még egyértelműbb ez a következő mondatból: „Ahogyan a lírában a képrend-szer, a képzőművészetben a termékeny pillanat fellelése és megragadása a tulajdonképpeni lényeg hordozója, úgy az epikai és drámai műfajokban főként a szellemi arculatok egymáshoz való viszonya jelenti ugyanezt." *(I. m. 397.)* Úgy véljük, hogy a szellemi arculatok egymáshoz való viszonyát alapjaiban épp a drámaelméleti törvényrendszerek teszik lehetővé és valósítják is meg. Hiszen mindegyik drámamodell csak akkor válik valósággá, egy műben valóságosan jelenlevővé, ha az adott kor megfelelő tartalmai jutnak általuk ér-vényre.

A jelenséget, „mely a művészi alkotásokon belül ... mint motívum szerepel elsősorban", Hermann István a lényeg kibontása eszközének tartja: „A művészi alkotásokban tehát különböző művészeti ágakon és műfajokon belül más és más motívum a lényeg kibontakoztatásának fő hordozója, de mindegyik rendelkezik azzal az alapvető módszerrel, amely a többi eszközökkel együtt és azokkal összefüggésben *a lényeg kibontakoztatásának* fontos eszköze." *(I. m. 399. Kiemelés tőlem, B. T.)* A dramaturgiai törvények is éppen ezt valósítják meg: az elméleti törvényrendszerek segítségével megragadott lényeget bontakoztatják ki és teszik hatásossá azáltal, hogy a közvetlen érzéki jelenség hitelességét biztosítják.

Az általános és egyedi, a lényeg és jelenség különbsége nemcsak minőségekre érvényes (szellemi arculat, jellem, cselekménytartalom vagy jelentés stb.) - de a törvényrendszerekre vonatkozólag is tehetünk így különbséget. A drámaelméleti törvényrendszerek az általánost, a lényeget szervezik a művekben, a dramaturgiaiak az egyedit, a jelenséget; e kettő egy konkrét műben a törvényrendszerek különbségének szféráját alkotja. (Mindezek természetesen nem azt jelentik, hogy egy mű általános és egyedi, jelenség és lényeg szférája kizárólag a törvényrendszerekben valósul meg.)

Mindezek még inkább bizonyítják, hogy e két törvényrendszer csak a mű tudományos vizsgálata során választható ketté: a befogadó közvetlen élményében szükségképpen teljes egységet kell alkotniok, éppúgy, mint a cselekmény vagy a jellem effajta kettősségének. Mivel az adott jelenséget mindig az adott lényeg határozza meg - igaz sok vonatkozásban az az állítás, hogy annyi dramaturgia van, ahány dráma. A konkrét vizsgálódásra nézve ez annyit is jelent, hogy egy-egy adott műben esetleg dramaturgiainak minősíthető probléma egy másik adott műben a drámaelmélet részévé válhat és fordítva. Jelentik ezek

továbbá azt is, hogy egy-egy műben vannak vagy lehetnek olyan „részletek", amelyekben az ott érvényesülő törvényrendszerek még a tudományos vizsgálódás számára is nehezen választhatók szét drámaelméletire és dramaturgiaira; míg más „részletek" esetében ez könnyebben valósítható meg.

*

Egy további elméleti konklúziót még le kell, egészen röviden, vonnunk. Ez pedig az, hogy lehetséges egy darabban a dramaturgiai törvényrendszerek megvalósulása azok nélkül az életjelenségek nélkül is, amelyeket a drámaelmélet vizsgál - tehát az általánost, illetve a lényeget, az adott kor társadalmi-történelmi tartalmait művé szervező törvényrendszerek nélkül is. Ezek a darabok az ún. „jól megcsinált" színművek, a bulvárdrámák, amelyek oly élet-jelenségeket mutatnak be, amelyekben semmi vagy vajmi kevés az általános és a lényeg - ahol a dramaturgia révén társadalmi tartalmak nélküli egyediességeket és jelenségeket szervez az egyedihez illő törvényrendszerekkel az író. Ha ezekben pl. a szituációt megtaláljuk, szükségképpen nem drámaelméleti, de dramaturgiai kérdés lesz. Ezen a réven - reméljük - egyértelműbben lehet, mert az objektíve érvényesülő törvényrendszerek szemszögéből vizsgálva, elméleti határt vonni az igazi drámák és a „jól megcsinált" szín-művek között. Ez annyit is jelent, hogy - ismét csak elvben - e törvényrendszerek közötti különbségtétel az esztétikai értéket és a tükrözés mélységét is érintheti.

A drámaelmélet és dramaturgia elválasztása azzal az előnnyel is járhat még, hogy pontosabban adhatjuk meg annak a gyakori jelenségnek az okát, miszerint vannak igen jó drámák, amelyek nem váltják ki még az olvasóban sem a megfelelő hatást, és vannak az olvasóban is meglehetős nagy hatást ki-váltó művek, melyek mégsem igazi drámák. Ennek oka, hogy a törvényrend-szerek megvalósultsága nem egyforma szintű - a jó, az igazi író az elméleti törvényrendszerekkel általában megfelelően szervezi művét -, de esetleg a dramaturgiaiakat elvéti. A magyar irodalom nagyon sok drámájában vehetjük észre ezt a kettősséget; például Csokonai *Tempefőijében,* Petőfi *Tigris és hié*nájában, Móricz *Sári bírójában* stb.

A magyar drámaelméleti irodalom, és az ennél sokkal nagyobb hatású drámakritika - a napi recenziót értve rajta - elsősorban azokat a kérdéseket vizsgálta, amelyeket mi a dramaturgia körébe helyeztünk. De azt is meg kell jegyeznünk, hogy dramaturgiaiként kezeltek drámaelméleti problémákat is, leggyakrabban a konfliktusét. Ezeknek a tárgyalása elsősorban a nézőre tett hatás szemszögéből történt, azaz a *színi hatás* problémájaként vizsgálták a dramaturgiai kérdéseket. (Ha a konfliktusról volt szó, természetesen nagyon gyakran abból a nézetből kiindulva, hogy a dráma ‚műnemi specifikuma a konfliktus.) Így - *vagy* így is - a magyal szakirodalomban a színi hatás kérdését tették csúcsfontosságúvá. A színi hatás létrejöttéhez a színház önálló törvényrendszerei járulnak hozzá leginkább, no-ha ezek egy része a drámai művekbe potenciálisan beépített. (Az önálló színházművészet - megítélésünk szerint - leginkább a Székely György által kidolgozott színjátéktípusok elméletével vizsgálható adekvátan.)

A magyar szakirodalom tehát az alapvető fontosságú drámaelméleti vizsgálatok helyett dramaturgiai elemzéseket folytatott; *azaz az* egyediséget, a jelenséget és a közvetlen hatást biztosító törvényrendszereket elemezte.

Dolgozatunkban nem térhettünk ki a drámaesztétika kérdéseire. Ezt azért is mellőzhettük, mert a drámaesztétika illetőségi területei ismertek, és könnyebben körvonalazhatók. Az általános esztétika által vizsgált kérdéseknek a drámai műben való jelentkezését kutatja. Természetesen akár a mimézis, akár a katarzis kérdését említjük, azonnal jeleznünk kell, hogy ezek szükségképpen erősebben kapcsolódnak a drámaelméleti, mint a dramaturgiai törvényrend-szerekhez. De ez érvényes a többi esztétikai problémára vonatkozóan is.

Drámaesztétikáról azért sem szólhattunk, mert e három terület logikailag nincs is azonos síkon. Mert míg az általunk említett törvényrendszerek - nyersen és durván - elsősorban az „írómesterségre", az esztétikai kérdések - ugyancsak leegyszerűsítve - az „íróművészetre" vonatkoznak, azokhoz kapcsolhatók. Az egyik - ha szabad így mondani - technikai, a másik minőségi probléma. De az is egyértelmű, hogy a konkrét 'műalkotásokban az esztétika, az elmélet és a dramaturgia által vizsgálható tényezők szervesen összefonódnak.

Ahhoz, hogy igazi nagy dráma jöjjön létre, az írónak mind a három tudományág által vizsgált tényezőket tökéletesen kell megvalósítania. De mélyebb ismereteket szerezhetünk a műről, ha a három területet elhatároljuk, ha - amennyire csak lehetséges - az elemző munka során külön-külön vizsgáljuk a tükrözés általános törvényeit a drámában megvalósító esztétikai, valamint a dráma alapvető jegyeit és jellegzetességeit szervező elméleti és a bemutatás hitelét biztosító dramaturgiai törvény-rendszereket. Az elméletiek segítségével például megmondható, hogy egy-egy mű valóban dráma-e (kezdeti szituációra épül-e), avagy csak dialógusban megírt epika. De ugyancsak megmondható az is, hogy nemcsak egy bizonyos fajta dráma a dráma (a társadalmi-történelmi fordulópontokhoz kötött konfliktusos dráma). A drámaelméleti törvényrendszerek figyelembevétele még a színházi előadásra is kihatással lehet: a különböző szerkezetű szituációk nem-csak a drámák konstrukciójára hatnak, de az előadásban megjelenített világ összes jellegzetességét is megadják.

Mivel az említett törvényrendszereket végső soron a drámában rögzített, de az objektív valóságban megtalálható létezésmódok határozzák meg, a drámaelméleti törvényrendszerekkel szervezett tartalmakról nemcsak szubjektív ítéletet hozhatunk. Remélhető tehát, hogy értékítéleteink megalapozottabbak lehetnek.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Sziládi János:
Cinka Panna balladája

Berkes Erzsébet:
A kocsi rabjai Miskolcon és Pesten

Mészáros Tamás:
A drámaíró és a színház

Koltai Tamás:
Az öngyilkos Shakespeare
és más „családi játékok

Jan Kott:
A No-ról és a jelekről

Molnár Gál Péter:
Robert Wilson operái

Baló Júlia:
Londoni beszélgetés John Gielguddal

Siklós Olga:
A drámaíró Balázs Béla

szemle

RÁCZ-SZÉKELY GYŐZŐ

Kocsis Rózsa: Igen és Nem

A magyar avantgarde színjáték története

Létezett-e egyáltalán avantgarde színjáték Magyarországon - kérdezhetnénk a kétkedőkkel, hisz kritikusaink egyné-melyike szerint napjainkban „közönségünk azért nem fogadja tetszéssel a modern színházat, mert az izmusok egyes áramlatai nem érintették e művészetünket". Hogy mennyire érintették az izmusok a magyar színjátékot, arra persze már nem a kritikus felel, hanem az irodalomtörténész. Emiatt pótol jelen-tős művelődéstörténeti hézagot az *Elvek és utak* sorozat egyik legutóbbi darabja, *Kocsis Rózsa* könyve.

Az avantgarde-nak a hanyatló polgári társadalom, valamint annak stíluseszménye, a naturalizmus ellen lázadó, illetve ezen a polgári életen túlmutató szocialista törekvései a század 20-as éveiben jelentkeztek hazánkban. Általában polgárugrató harsánysággal s mindig a polgári társadalom kritikájával.

Kocsis Rózsa - helyesen - nem vállalkozott a magyar avantgarde átfogó bemutatására, annak egy szeletét, a magyar avantgarde színjáték történetét vette vizsgálat alá. Úttörő munkája azért is figyelemre méltó, mert az avantgarde az irodalmon 'belül a líra mellett a drámával kísérletezett a legtöbbet.

Kocsis Rózsa az avantgarde művészet lényegét előőrsi hivatásában, a valóság új területeit feltáró és ahhoz új formákat kereső programjában látja. Kandidátusi értekezése - tudományos 'munkához szokatlan - címadását pedig a következőkben fogalmazza meg: „A magyar avantgarde két alapvető magatartást, a világot megváltoztatni akaró vagy az életet elutasító és csúfoló lázadást hordozta magában. A magyar avantgarde lángoló Igen és grimaszba torzult Nem volt. Míg világmegváltó, életigenlő hite a forradalom napjaiban lángolt fel, addig kétségbeeséstől haj-szolt lázadása a forradalom bukása után mondott mindenre nemet."

Az elsőt, az életigenlőt tartja a magyar avantgarde igazi megnyilvánulásának: a Kassák-kör és a 20-as évek bal-oldali színpadmozgalmait. Mivel - mint írja -, amíg „a Nyugat iránya elvontan intellektuális, addig a 10-es évek végétől az 1930-ig tartó fővonal lényegében szocialista indítékú és aktivista programú volt". Kocsis Rózsa sohasem feledkezik meg arról, 'hogy az avantgarde-nak (a magyarnak is) a kereső, kísérletező jellegét hangsúlyozza. Arra a kérdésre pedig, hogy volt-e a magyar avantgarde-nak valamiféle önálló „izmusa", válasza a következő: „minden európai izmus-nak kialakult nálunk a honi megfelelője, de ezek képviselői, amennyiben nem tudtak a nemzeti kultúra jellegéhez idomulni, csak útkeresők és útjelzők maradtak".

Kocsis Rózsa könyve első fejezeté-ben felvázolja színházkultúránk főbb vonásait a századfordulótól 1940-ig, ezt követően pedig a magyar színpadi avantgarde előzményeit elemzi. Itt rajzolja meg a drámaíró Babits, Balázs Béla, Füst Milán és az avantgardizmus első (Jarry, Apollinaire, Majakovszkij képviselte) vonulatához kapcsolódó s napjaink abszurdjaival is rokonságot mutató Karinthy Frigyes portréját. Hosszabban időzik viszont a Kassák-kör színpadi programjának és gyakorlati dramaturgiájának bemutatásánál. Először kapunk átfogó 'képet Kassák, Mácza, Barta Sándor, Lékai János, Németh Andor, Moholy-Nagy László, valamint a pályakezdő Déry és az indulásakor *a Ma* gárdájához tartozó Remenyik Zsigmond színházszemléletéről. A drámaíró Remenyiket és Tamási Áront külön fejezetben is tárgyalja, akárcsak a Palasovszky-féle színpadmozgalmat vagy a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumából kifejlődött Független Szín-pad kísérletét, Hont Ferenc, Berczeli A. Károly és Buday György munkásságát. Ismerteti a Hont Ferenc kezdeményezésére induló szegedi s a Hasenclever *Antigonéjával* debütáló margitszigeti szabadtéri előadások történetét, a Thália és az Új Thália színpadi forradalmát, a magyar munkásszínjátszás és tömegszínpad törekvéseit.

Kocsis Rózsa mindezt lenyűgöző könnyedséggel tárja elénk. Biztos tár-gyi tudása az aranyfedezet az európai (és a kelet-európai) példák és a hazai kísérletek párhuzamos vizsgálatához. S mivel az avantgarde-alkat mindenkor filozofáló jellemet takar, Kocsis Rózsa következetesen filozófiai megközelítéssel nyúl a témához. A könyv külön értéke a terjedelmes dokumentumgyűjtemény a magyar avantgarde kiáltványai-hól (melyek közül több első ízben kerül publikálásra), a korabeli plakátokból és színpaddíszletekből álló illusztrációs anyag, valamint a bőséges jegyzetapparátus. (Magvető, 1973.)

E SZÁMUNK SZERZŐI:

BÉCSY TAMÁS az irodalomtudományok kandidátusa, a pécsi Pedagógiai Főiskola tanára

CSERJE ZSUZSA az Irodalmi Színpad rendezőasszisztense

CSÍK ISTVÁN újságíró, az Ifjúsági Lap-kiadó Vállalat csoportvezető-szerkesztője

DÉVÉNYI RÓBERT a Népművelési Pro-paganda Iroda irodalmi szerkesztője

FÖLDES ANNA az irodalomtudományok kandidátusa, újságíró, a Nők Lapja rovat-vezetője

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

GÁBOR MIKLÓS színművész, a Madách Színház tagja

KOLTAI TAMÁS a SZÍNHÁZ belső munkatársa

MÁRAI BOTOND egyetemi hallgató

MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, az MRT munkatársa

MOLNÁR GÁL PÉTER újságíró, a Nép-szabadság munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel című lap munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a Magyar Hír-lap munkatársa

RÁCZ-SZÉKELY GYŐZŐ újságíró, a Köznevelés munkatársa

TARBAY EDE az Állami Bábszínház dra-maturgja

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

András Pályi:

Le théâtre hongrois est-il une eau dormante?

Dans la revue « Alföld » László Ablonczy a publié une critique sévère portant sur l'état actuel de notre théâtre. András Pályi démontre que les idées d'Ablonczy sont arbitraires, capricieuses et par là injustes. Ablonczy par exemple embrasse le parti des pièces hongroises mais d'une manière trop généralisée. Pályi par contre estime qu'il vaut mieux jouer Shakespeare ou d'autres classiques dans tous les cas où le niveau des pièces hongroises vraiment importantes laisse à désirer.

István Gábor:

Théâtre en plein air à Budapest en 1974

La saison estivale se déroulait sans surprise ou nouveautés. Sur les deux scènes en plein air on a joué deux comédies légères et drôles: *Le Comte de Luxembourg* de Ferenc Lehár et une version musicale de la comédie *Un dimanche fou* de Valentine Kataïev. Les deux spectacles ont bénéficié d'un avantage commun: leurs metteurs en scène, László Vámos et Ferenc Sík ont pu choisir leurs acteurs dans seize théâtres de la capitale.

Zsuzsa Cserje:

« L'Ennemi du peuple » et le jeune public

L'article analyse un des meilleurs spectacles de la saison passée – *L'Ennemi du peuple* d'Ibsen, adapté par Arthur Miller, joué au Théâtre Katona József – sous l'aspect des réactions du jeune public. L'attitude extraordinairement active des jeunes a amené les acteurs à camper leurs personnages d'une manière encore plus marquante et à prêter au dénouement une nuance plus optimiste.

István Nánay:

Rencontre du théâtre amateur à Kazincbarcika

Au printemps a eu lieu le second festival national du théâtre amateur hongrois. 19 ensembles y ont participé, ceux qui se sont distingués aux éliminatoires locaux précédentes. Quelques spectacles du festival ont sans doute fait preuve du renforcement de notre avant-garde théâtrale.

Tamás Mészáros:

Quand l'âme du spectateur s'ennuie . . .

A Gyula Bodrogi, un des acteurs principaux du Théâtre József Attila on reproche souvent qu'il s'engage sans condition pour le genre léger. Bodrogi cependant assume ce genre, affirmant que le haut niveau artistique n'a rien à voir avec l'ennui régnant au théâtre. Le théâtre, au contraire, ne peut sauvegarder sa position parmi les autres arts et ne peut conquérir des couches nouvelles du public que s'il chasse résolument l'ennui de la salle qu'il s'agisse de tragédie ou de comédie légère.

István Csík:

Iván Koós, créateur de marionnettes

Les réussites de notre Théâtre National de Marionnettes sont des réussites collectives. Un des auteurs principaux de ces réussites applaudies aussi en étranger, un des animateurs de l'ensemble c'est Iván Koós qui, à la fin des années quarante, a ressenti, comme jeune artiste-peintre, une attraction irrésistible pour l'art des marionnettes. L'article retrace en rétrospective la naissance de certaines de ses figurines mémorables.

Botond Márai:

Le crieur: Levente Király

Un des événements importants de la saison passée du Théâtre National de Szeged a été la représentation sur petite scène du *Marat/Sade* de Peter Weiss. Avec les différentes nuances de la couleur blanche le dispositif scénique a évoqué un laboratoire froid où se fait l'histoire humaine. Le seul objet d'une couleur tranchée a été la canne noire à pommeau du crieur. L'interprétation extrêmement vigoureuse de Levente Király dans ce rôle a transformé la canne en question en bâton d'orchestre du spectacle.

Miklós Gábor:

Notes sur Alceste

Notre revue a commencé en juillet à publier les notes du journal de l'acteur du Théâtre Madách. Dans la quatrième suite Miklós Gábor analyse l'effet provoqué par la mise en scène du *Songe d'une nuit d'été* signée par Peter Brook qu'on a pu voir à Budapest lors de la tournée de la Royal Shakespeare Company. Un autre chapitre traite du genre du *Misanthrope* de Molière pour souligner l'équilibre que tient cette oeuvre entre la tragédie et le burlesque. A ce propos l'acteur évoque aussi quelques-unes de ses rencontres antérieures avec les pièces de Molière.

Péter Molnár Gál:

La vie et la mort de Richard III.

La mise en scène de Manfred Wekwerth au Deutsches Theater a quatre moments magnifiques: les monologues de Richard qui comptent pour des dialogues avec le public; les décors qui illustrent la situation historique donnée; le comportement des membres de la famille royale qui rappelle l'atmosphère du drame bourgeois; et la fin où Richard est exécuté par le peuple.

Tamás Koltai:

Comment jouent les Anglais – après Peter Brook?

En Hongrie le théâtre anglais est un « produit de marque » comparable à l'acier suédois ou au café de Brésil – rang dû surtout aux deux mises en scène de Peter Brook qu'on a pu voir à Budapest. Actuellement le visiteur étranger a pu bénéficier à Londres d'une nouvelle expérien focert intéressante, notamment du spectacle *Travesties* de Tom Stoppard qu'on peut tenir pour un véritable modèle du théâtre anglais de ce moment. La pièce exprime et les vertus et les aspects problématiques de ce théâtre, un des problèmes les plus spectaculaires étant « l'escapisme », l'évasion vers le passé.

Anna Földes:

Théâtre populaire à la chicano

Il y aura bientôt dix ans que s'est constituée quelque part en Californie une troupe destinée à amuser et à éduquer les chicano, ces simples immigrants mexicains sans instruction. Luis Valdez, l'animateur de ce théâtre a dit: « Si le peuple ne vient pas au théâtre, c'est le théâtre qui doit aller chez le peuple. » Depuis, le Teatro Campesino est un nom connu partout dans le monde. Il continue de jouer pour les communautés des gens les plus simples mais réalise dans ses spectacles la simplicité nécessaire sur un niveau artistique de haute qualité.

Róbert Dévényi–Ede Tarbay:

Pétrouchka est mort – vive Pétrouchka!

Les auteurs ont participé dans les deux dernières années à sept festivals de marionnettes en Hongrie et en étranger. Ils constatent un trait commun: le marionnettiste vivant gagne de plus en plus en importance. En évoquant certains spectacles mémorables ils mettent en relief la lutte du théâtre de marionnettes pour élargir le concept du théâtre.

Tamás Bécsy:

Notes sur la théorie du drame et sur la dramaturgie

L'essai s'est fixé une tâche intéressante: il veut définir la compétence respective de ces deux disciplines lorsqu'il s'agit de l'analyse d'un texte dramatique.

Győző Rácz-Székely:

Rózsa Kocsis:

« Oui et non »

L'article traite de la monographie de Rózsa Kocsis qui résume l'histoire du théâtre d'avant-garde en Hongrie.

Ára: 12 Ft