SZÍNHÁZ

Földes Anna: A számon kért ars poetica • Belia Anna: Törvénytartók és törvényszegők • Mészáros Tamás: Antonius és Cleopatra – kétszer • Székely Gábor rendezéseiről Nánay István: Folyamatos megújulás • Bányai Gábor: Hárman a padon, avagy hol a negyedik? • Szántó Erika: G. B. Major... • Molnár Gál Péter: Utóirat a Viktória királynőhöz • Saád Katalin: A megismételhetetlen üzenet

1975

Január

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VIII. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1975. JANUÁR

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 v˙sszaküldésére
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 átutalássa
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

74.3307 - Athenaeum Nyomda, Budapest
íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:
Jelenet Illyés Gyula Dupla vagy semmi
című színművének előadásából (Pécsi Nemzeti
Színház) (Korniss Péter felvétele)

A hátsó borítón:
Maszkok Müller Péter Szemenszedett igazság
című darabjához (Kőpeczi Bócz István rajzai)

TARTALOM

játékszín

FÖLDES ANNA
A számon kért ars poetica (1)

BELIA ANNA
Törvénytartók és törvényszeg ők (6)

MÉSZÁROS TAMÁS
Antonius és Cleopatra - kétszer (9)

P. A.
Színház az életben (13)

négyszemközt

NÁNAY ISTVÁN
Folyamatos megújulás (18)

LUX ALFRÉD
„A színház örök" (22)

BOGÁCSI ERZSÉBET
Felelősen egy Csehov-előadásért (23)

arcok és maszkok

BÁNYAI **GÁBOR**
Hárman a padon, avagy hol a negyedik? (26)

RÓNA KATALIN
A Bolond: Kálmán György (28)

SZÁNTÓ ERIKA
G. B. Major ... (30)

PÉRELI **GABRIELLA**
Van-e kőszínház ekkora? (31)

világszínház

MOLNÁR GÁL PÉTER
Utóirat a Viktória királynőhöz (33)

SAÁD KATALIN
A megismételhetetlen üzenet (39)

BALÓ JÚLIA
Londoni találkozás Richard Burtonnel (41)

szemle

GÁBOR ISTVÁN
„Dráma a XX. században" (44)

műhely

KÖPECZI **BÓCZ** ISTVÁN
Maszk és mimika (46)

FÖLDES ANNA

A számon kért ars poetica - avagy a Bábjátékos igazsága

Illyés Gyula Dupla vagy semmi című drámája **Pécsett**

Széles ívelésű irodalmi pályákon egy-mást érik a mérföldkövek is. Évfordulók évadán tán fel sem tűnt senkinek, hogy Illyés Gyula legújabb „drámai játékának" éppen drámaírói pályája harmincadik esztendejében tartották a be-mutatóját.

A tű fokát 1944-ben Illyés a színpadi megjelenítés minden reménye nélkül bocsátotta útjára; *A lélekbúvár* és az *Ozorai példa* már a Nemzeti Színház színpadára került. *Mégis,* sokáig inkább csak ünnepelt vendége maradt a költő Tháliának. Rendre azt vitatták - vitattuk -, mi vonzza vajon a színpadhoz: a tágabb nyilvánosság, a közvetlenebb hatás vagy a drámai hagyományok hiánya, pontosabban, a hagyományteremtő és - pótló szándék, a sürgető nemzeti megrendelés. Pedig a *Fáklyaláng elosz*lathatta volna már a műfaj vendégének kijáró megkülönböztetett tapintatot: ott már valóban a drámaíró szólalt meg. Mégis folyamatos kísérletezés és talán *a Dózsa György* kitérője kellett hozzá, hogy egyetlen évben két maradandó *drámai* érték szülessen Illyés műhelyében. 1(163: *A kegyein: és a A különc* éve.

Még fél évtizede sincs, hogy a költő drámai életműve két vaskos kötetben sorakozott fel a versek mellé, s máris itt vannak, megjelentek a Szépirodalminál *a Legújabb drámák.* A nyomda azonban lemaradt az alkotó mögött - hiszen a legeslegújabb dráma a *Dupla vagy semmi, azaz Két életet vagy egyet se* című drámai játék megint csak nem szerepel a gyűjteményben. (Pécsett került bemutatásra, megelőzve még a folyóiratközlést is. Negyedikként az Illyés-ősbemutatók sorában.)

„Rendületlen felfedező"

Illyés Gyula nemcsak hihetetlen alkotó energiáival, drámaírói tevékenységével nehezíti a három évtizedes szerzői pályakép megrajzolását, hanem örökös újrakezdésével is. Annak idején, a második Dózsa-dráma, *a Testvérek* születésekor az önmagával vívott verseny ösztönzését emlegette. De mintha ennek a tevékenységnek a jegyében alakulna a drámai életmű egésze is: szinte minden színpadra szánt műve más oldalról közelíti meg a feladatot. Időnként nagy-lelkűen kritikusai közé hajított egy-egy kulcsot. Hogy nem a történelem, ha-nem a lélek küzdelme vonzza. Hogy történelmünkben a megszülető és elmulasztott nemzeti lehetőségek sorozatát kívánta megvilágítani. S hogy örültünk, amikor egy tanulmányából átvehettük, idézhettük a megállapítást, amely szerint a drámák egy részénél előbb a probléma foglalkoztatta, más alkalmakkor viszont a képzeletében megszületett hősök már eleven emberként alakították, formálták maguk körül a szituációt. A hatvanas években az Illyés-drámák ívét oly módon véltük megrajzolni, hogy a meg nem született hagyományok pótlására írott, nemzeti történelmi drámáktól az egyetemes kérdésfeltevésű társadalmi drámák felé hajlik. Felfedeztük, hogy a szűkülő színpadon mint tágul a világ.

A shakespeare-i ihletésű drámák és a néni játékok számára azonban még könnyebb volt érvényes esztétikai kategóriákat keresni. lllyés azonban, mint ahogy azt versében a „behajózásra várók" korosztályáról vallja, maga is „rendületlen felfedező", s ez drámaírói arculatát is meghatározza.

Drámai felfedező útjai újabban nem az emberi lélek mélyére, a tudat vagy a tudatalatti örvényeibe vezetnek, hanem a kor jelenségei mögött húzódó, nagy és lényeges összefüggések közé. Az eset-leges és az egyedi helyett az elkerülhetetlen és az általános az, amivel szembenéz. Nemzeti problémáknak egyetemes távlatot teremt, és az örök emberi kérdéseket a huszadik század második felének hazai tapasztalatai alapján közelíti meg. S mivel „rendületlen felfedezőként" érzi a korábban birtokba vett színpadi eszközök, klasszikus és kortársi drámaépítő módszerek elégtelenségét, nagyvonalúan félredobta mindet. Félredobta a jellemrajz hagyományos eszközeit, a klasszikus szerkezetet, sőt magát a hagyományos értelemben vett konfliktust is. Csak drámai nyelvének győzhetetlen fegyverzetét tartotta meg, és néhány, idő előtt a dramaturgia padlására került, klasszikus anyagból való, örökéletű színpadi fogást. Szenvedélyes színpadi kísérletezésének eredményeként született meg először a forradalom problematikáját tizenhatodik századi háttérrel, de modern gondolatvilágban exponáló színházi vitadráma, *a Testvérek.* Vagy a népmese és a pamflet kereszt-útjára szerkesztett, derűs ideológiai karikatúra, a *Bölcsek a Jén.* Még ahol gondolatban nem tudott vagy nem akart a drámaíró előrelépni - a Petőfi-évfordulóra szánt színpadi tisztelgésben -, ott is megtalálta a módját annak, hogy a kettős drámai funkciót betöltő mellékszereplők szerepeltetésével kipróbál-

Sík Ferenc rendező, Illyés Gyula és Czímer József dramaturg a Dupla **vagy** semmi pécsi **olvasópróbáján**
(M TI fotó - Keleti Éva felvétele)

jon valami izgalmasan újat. Kipróbálja, hogyan fejezhetik ki a történelem egy adott szakaszának szereplői kortársként a maguk személyes véleményét, a kórus tagjaiként pedig az utókor ítéletének lehetségges variációit. S hogyan válhat ez a szerkesztési bravúr az egyes figurákon, szerepeken keresztül a történelmi összefüggések barométerévé.

Legeslegújabb drámáját Illyés nyilatkozataiban számadásnak, összefoglalásnak emlegeti. Anélkül, hogy ezzel vitatkozni mernék, hadd kezdjem a be-számolót szívem szerint azzal, hogy Illyés Gyula legújabb, megvalósult kísérletét köszöntsem.

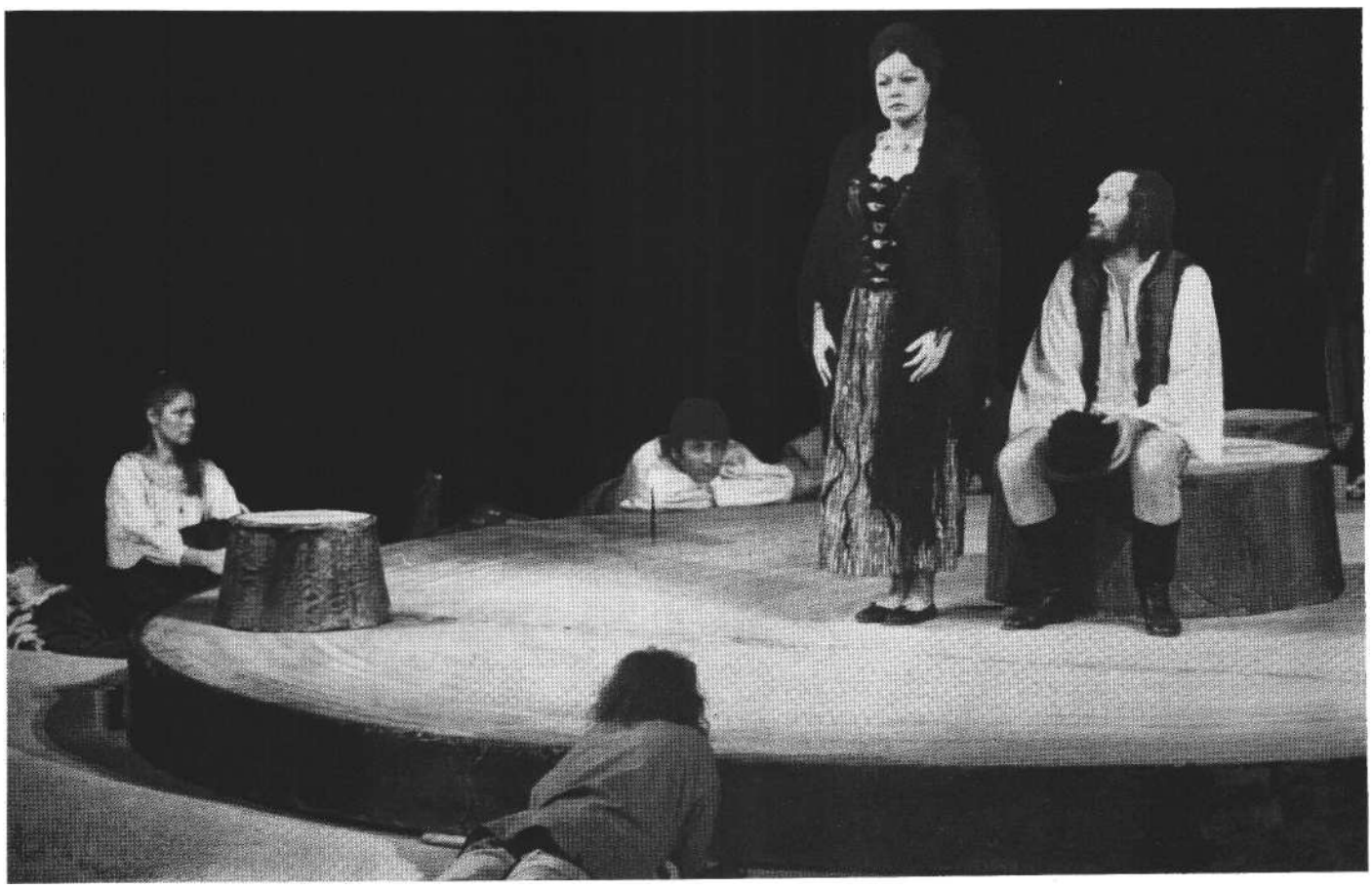
Fausti adó, madáchi kísérlet

Ezt a kulcsot is a szerző kínálja a nézőnek. Méghozzá a pécsi színház műsorfüzetében, ahol Illyés Gyula arról ír, hogy „Alig volt pályakezdő író, aki nem nézett volna bele abba a félelmetes tükörbe: mit is ért a műve az emberiség szemszögéből? Mit ér egyáltalán az egyén erőfeszítése az emberi végzetben? Milyen is az a Végzet? Így születtek a különböző korok és irodalmak Faustjai, amelyek sorában Goethéé is csak egy volt a sok közül. Értelmes-e, érdemes-e az emberi lét? - felelősen erre bizony csak alapos tapasztalatok birtokában, vagyis - akármiféle pályának a végefelé van módunk felelni. Viszont a feleletben ekkor már ítélet is van. Ha nincs értelem és érdem, akkor ezért az egy életért is kár volt; ha pedig van, akkor ide legalább még egy létet, hogy a tapasztalatot méltón hasznosíthassuk - köszönetül az eddigiekért. Innen a darab címe, hogy *Dupla vagy semmi.*"

A lét értelmének felvetésére és megközelítésére a történelemben élő ezer alakú és mégis általános Ember - Ádám, Faust vagy Peer Gynt - drámája kínálja az egyik lehetőséget. Illyés ezzel szemben a másikat, a belülről megélt és megszenvedett művészdrámát választja. „Ment-e a könyvek által a világ elébb?" - kérdi Vörösmarty. Illyés, saját létére szűkítve ugyanezt a kérdést, azt veti fel, hogy mit tett egyetlen művész az emberiségért. Ment-e, mehetett-e előbbre a közösség - a művész alkotásának, emberi példamutatásának, tanításának segítségével? A tetteket vizsgálja ebben a művében s nem az alkotásokat, nem is a szándékot. Hanem a művészet tanításának, érvényének társadalmi meg-valósulását. Az írástudó felelősségeként - a gyakorlati, közvetlen hatást. (Amit kritikában, polémiában éveken át annyiszor túlbecsültünk, de legalább olyan mértékben le is becsültünk!) Illyés színpadán a művészlét értelmét a közösségnek adott segítség, az emberek érdekét szolgáló, rossz ösztöneiket kordában tartó, jobb érzékeiket ébresztgető tanítás adja, illetve adná meg.

A téma - egy, a próbájával együtt kiteljesedő, számon kért ars poetica - inkább filozófiai vagy költői ösztönzést adhat, mint színpadit. Ezt a feltételezést a *Faustok* és *Az ember tragédiája is* inkább erősítik, mint cáfolják. Ugyanakkor, születhetett volna személyes ihletésű, mai környezetben játszódó, modern művészdráma is Illyés műhelyében. Ám megkockáztatom a feltevést, hogy ha Illyés ilyen módon egyéni drámáját kívánja egyetemessé tágítani, lírikusként

Illyés Gyula: Dupla *vagy* semmi (Pécsi Nemzeti Színház). Viola (Szilvássy Annamária), Máté (Vallai Péter), Eszter (Petényi Ilona) és János (Holl István)



szól. De éppen mert a művészlét értelmének korunkban égetően aktuális általános érvényét kívánta - hét évtizedes élettapasztalatának birtokában - próbára. tenni, ezért választotta ismét a szín-padot. Hogy az írástudó felelőssége után az írástudó lehetőségét is feltárja. S vagy konfrontálva az alkotót és a közönséget, felvázolja, megteremtse a befogadók drámáját, katarzisát is.

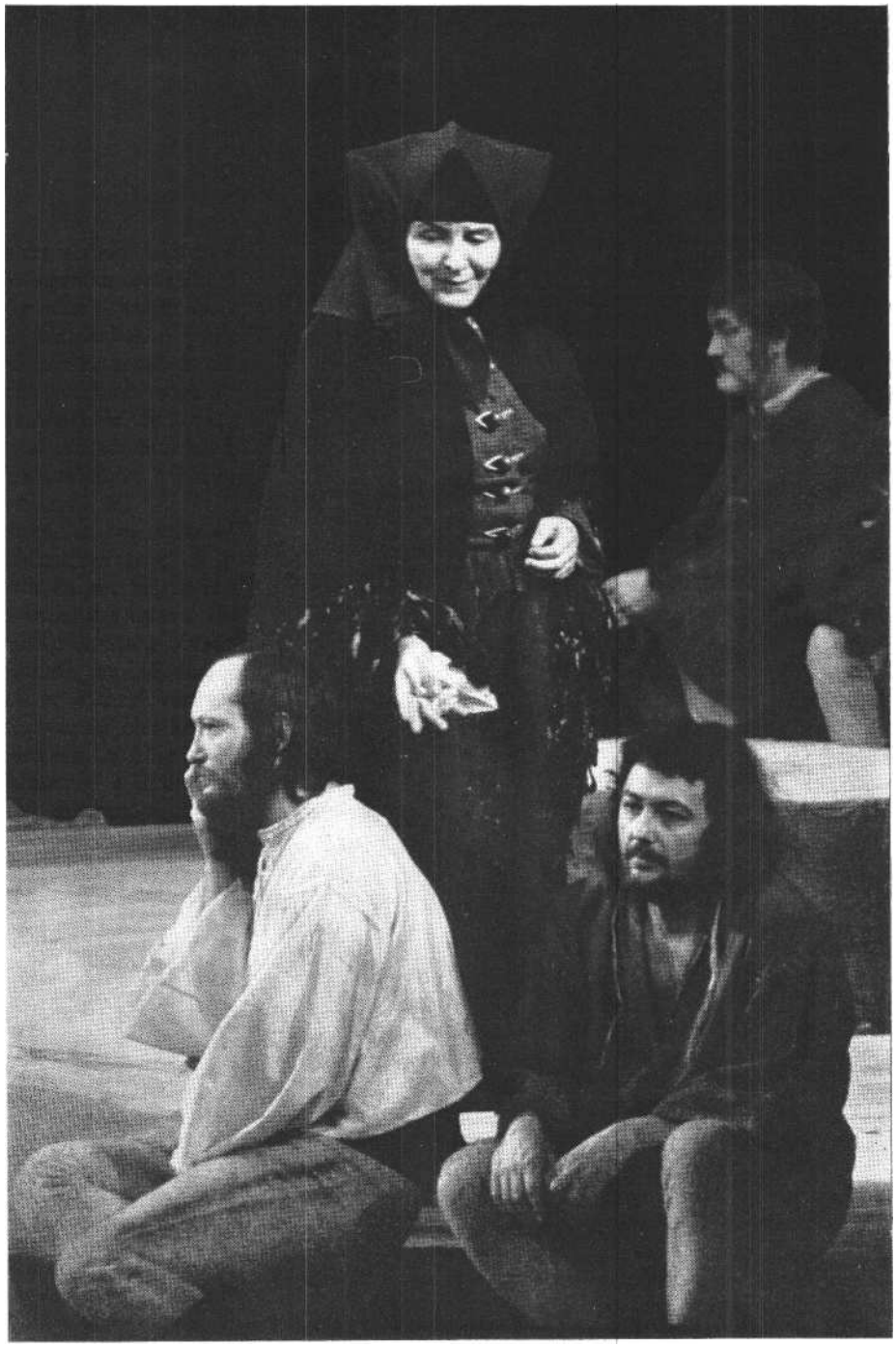
A drámával először az augusztus végi olvasópróbán ismerkedtem meg. A Pécsi Nemzeti Színház hamar hagyománnyá gyökeresedett szokása szerint a szerző és Czímer József dramaturg olvasták fel a társulat tagjainak, az előadás tervezett szereplőinek és a. meghívott vendégeknek, a pécsi szellemi. élet képviselőinek, szakmabelieknek. *A Dupla vagy semmi* alapgondolata - a művészsors vállalásának gyötrő dilemmája, a vereség véglegességét tagadó örökös újrakezdés perspektívája - első hallásra fel-zaklatott minden jelenlevőt, ám a kettős fénytörésű drámai szerkezet akkor talányokat is állított a hallgatók elé. Hogyan születik majd az újrafogalmazott örök költői hitvalláshól, a. művész vállalásával szembesített élő balladavilágból. s a krónikástörténetből - egységes színpadi alkotás? A drámai elemek nagyszerű sorából - egyetlen dráma?

A választ öt hét múlva Sík Ferenc rendezésében a. premier adta meg.

„Mozsárdurrogtatás a jégfelhők ellen"

Ahhoz, hogy a darab eszmei-szerkezeti problémája világossá váljék, elengedhetetlen a. szokottnál valamivel részletesebb tartalmi utalás.

Egy tanyák közé ékelődött, egykor forgalmas, de újabban elnéptelenedett vendégmarasztaló fogadóban játszódik a cselekmény. A Fogadós rettegve figyeli, hogy mióta felütötte a fejét a környékben a békétlenség és kettészakadt a tanyavilág, az alsótanyasiak kerülik a felsőtanyasiakat, azért nem jönnek az ivó-ha. De a. felsőtanyasiak sem biztosak abban, vagy egymás közt lehetnek, hát inkább otthon maradnak. A mindjobban elfajuló gyűlölködés kívülálló áldozata, a Fogadós, a Bábjátékos segítségét kéri. Hogy az emberek megjavítására is hivatott, s őket oly sokszor megríkató-megnevettető művész értesse meg végre a környékbeliekkel marakodásuk értelmetlen voltát. A vihar elől a fogadóba menekülő komédiás csak a tetthelyen értesül. róla, hogy a Fogadós már meg is hirdette az ő nevében a sokra hivatott,



Holl István (János) Bódis Irén **(Szomszédasszony)** és Győry **Emil (Bábjátékos) Ilyés Gyula drámájában (Korniss Péter felvételei)**

békítő játékot, Kié az igazság? címmel. A Bábjátékos azonban vonakodik: „Nem az én dolgom." Más dolog a mulattatás, a szépség felmutatása, és más a többiek életébe való közvetlen be-avatkozás. „Miért éppen én?" - hárítja cl magától. makacs szerénységgel az illetékességét állítólag meghaladó cselekvés kényszerét, s a vita hevében azzal biztatja a Fogadóst, hogy ha minden-áron el akarja igazítani az emberek sorsát, keresse meg a törvénycsinálót, a csendőrparancsnokot, az igehirdetőt vagy a hóhért - „őket fizetik azért". A Fogadós a társadalom sürgető követelésének szószólójaként, hiába hivatkozik a csatákban részt vállaló költőkre, sőt a Bábjátékos korábbi sikereire és nyilatkozataira is, a szakmája határai közé zárkózó művészt egyelőre nem sikerül felráznia.

Ám a Fogadós és a Bábjátékos lezáratlan vitáját nyomban követi a másik: a Zsoldos köntösében színre lépő halál, aki a Bábjátékos mellének szegezi az ítéletet: ideje lejárt, mennie kell. A Bábos számára az imént még riasztó követelés egyszer csak sürgető feladattá, életcéllá és mentséggé válik. Hiszen „Dolga van az élők közt az életben". Végül is, ennek köszönheti, vagy a tanyasiak észre-térítésére haladékot kap a haláltól. Egyetlen éjszakát kér, ám a halál örök életet ígér. Feltéve, ha a Bábjátékosnak

sikerül valóra váltania a tervét, ha sikerül művészetével észre térítenie az embereket.

Korábban idéztük már a szerzőnek a darab címéhez fűzött magyarázatát. Megvallom, az idézett nyilatkozat elolvasása előtt, én a cselekménynek ezen a pontján találtam meg a különös cím kulcsát: a Bábos és a Halál alkujában. Mert ebben az illyési-fausti kötésben, ahol nem is az átélt pillanat megállítása, hanem mások életfolyamatának eltérítése, helyreigazítása a cél, valóban dupla a tét. Dupla vagy semmi. Mert lehet-e annál végletesebb az egyén elé állított alternatíva, mint amikor az erkölcsi győzelem a halhatatlansággal, a művészlét kudarca pedig a halállal jár karöltve?

A Bábjátékos, miután az alkut megkötötte, egyszerre küzd művészetével a tanyasiak észre térítéséért és a maga életéért. S a küzdelmet a maga fegyverével vívja, a bábokkal. Zsákjából előkerülnek mesterségének rekvizitumai, s a szín-padot benépesítik az élő bábuk. Akiknek saját sorsukkal kell majd bebizonyítaniuk a közösség okulására, hogy hová vezet a békétlenség. A történet, amelyet a Bábjátékos szerkeszt, elég egyszerű ahhoz, hogy a fogadó vendégeit ráébressze a ki nem mondott párhuzamra, de elég bonyolult az igazság kifejezésére. Olyannyira, hogy sejthető - a fiatalon megözvegyült Eszter és a háborút járt öreglegény, János családi érdekből tervezett, nem akart házassága, amely csak a cselekmény sodrában alakul át az ellenkezést furfanggal legyőző szerelemmé - nem is igen fér egy kocsmai bábszínpadra. Cselekménye is megcsavartabb, s a szereplők funkciója is többrétű annál. Csakhogy Illyést itt már nem köti a hétköznapok földhözragadt igazsága: művészete jóval szabadabban szárnyal. És abban a fogadóban, ahol az ő bábjátéka zajlik - mi vagyunk a vendégek.

Mert színház pereg itt a színházban, ahol - bár az igazi dráma a keretjátékban izzik - a bábjáték sem maradhat meg a vásári, mesebeli szinten. Ezúttal a jelképes indítékú oktató játékban is valóságos szenvedélyek csapnak össze, az egymásnak kommendált férfi és nő gyűlöletté torzuló közönye, majd később a sorstársak szerelemmé forrósodó összetalálkozása - önmagában is helyt-álló, hiteles, színészi lehetőségeket kínáló lélektani folyamat. Igazi bábuk ennek kifejezésére soha nem lennének képesek. De Illyés bábszínpadán emberek játszanak. S amikor a népballadák tragikus atmoszférája majdhogynem át-menet nélkül komédiába fordul, a bábok is, a nézők is követik a költőt. A költészet régióiban bonyolított történetben ugyanakkor egyetlen pillanatra sem halványodik el a favágócsaládok cselekedeteinek anyagi-társadalmi motivációja. Hiszen a Bábjátékos éppen ezzel, a favágók és a gazda érdekellentétének felmutatásával figyelmezteti a nézőket: a gyűlölködés, az egymás ellen való acsarkodás, az erők megosztása soha nem a szegények, mindig a gazdagok malmára hajtja a vizet.

A színpadi cselekmény előterében a játék nagyobbik részében a megelevenedő bábuknak ez a példázata áll. De a forróbb feszültségnek nem a színpadi favágócsaládok küzdelme, Eszter 'és János egymásra találása, a kései kalandos lányszöktetés, az öregek intrikája és a fiatalok szolidaritása a forrása, hanem a Bábos drámája.

Az ő küzdelme ket síkon zajlik. Az egyikben a néma ellenfél, a halál csak szemtanúként van jelen, pohara emelésével jelzi az idő múlását. De ez a jelen-lét fenyegetőbb minden dikciónál: érzékelteti, hogy a Bábjátékos - az életéért játszik. A küzdelmek másik síkján a konfrontáció szavakban is megfogalmazódik: a Bábjátékos minduntalan ellen-tétbe kerül saját teremtményeivel.

Az utolsó lecke

A szereplők kezdetben, amikor beleszólnak saját sorsukba, csak „úriasabb szólást" keresnek a póri helyett, de a jelentéktelen megjegyzések mögött a kendőzetlen igazsághoz való viszonyuk fogalmazódik meg. Az egyik szereplő még csak egy szó ellen berzenkedik, Eszter már a maga színpadi sorsa, megszégyenítése ellen. És Péter, az egyik család zsarnoki feje, még messzebbre megy, amikor nem fogadja meg a Bábjátékos utasítását, és elvetve annak emberségét, makacsul ragaszkodik saját elvakultságához. Az öreg Péter az, aki a maga mindenek felett való önzését, anyagiasságát a való életből merített tapasztalataival támasztja alá. A vita hevében azt s odavágja, hogy ha a Bábjátékos igazán az igazságot keresi, akkor tudomásul kell vennie az emberi nem minden kisszerűségét és aljasságát. És ekkor már hiába érvel a művész azzal, hogy ő olyan tükröt kíván az emberek elé tartani, „amelyben nemcsak a kíntól rángó száj, a vicsorgó fog látszik, de amely az utat is mutatja" - humánus igazsága, javító szándéka megbukik a bábok ma-kacs gyűlölködésén.

A színpadon csak percekre győzhet az idill, az egyetértés; a szerelem, a békétlenség végül is tömegverekedéssé fajul, s a teremtményeiben és művészete hatalmában egyszerre csalódott Bábjátékos hiába könyörög az őrjöngőknek. Hősei megütik, meghallgatás nélkül elsodorják, s most már menthetetlenül tudja, élete órája előbb járt le, semmint hogy teremtményeit és közönségét, a fogadó népét megválthatná.

A fogadás eldőlt: a zsoldos-halál most már nem kegyelmez, és búcsúra szólítja a kudarcba belerokkant Bábost. Az utolsó lecke keserves számvetése a Bábjátékos búcsúja. Inkább ostorozó és öngyötrő átok ez, mint végrendelet. A halált könnyebb lenne elviselni, mint az élet, a művészet utolsó kudarcát.

A dráma szerkezeti íve ily módon az utolsó leckével lezárult. A fogadás el-dőlt, s a közönség döbbenten néz szem-be az író ítéletével. Ezután nem jöhet és nem is jön *megoldás*. De elengedhetetlen, eszmei és művészi szempontból, ,s a magyar irodalom fővonulatának hagyományát ismerve is - valamiféle *f eloldás*. A végső számadás visszavonása - elképzelhetetlen. A záróakkordhoz toldott biztatás, élet- és munkahipotézisként lehetséges, de a drámán belül szerkezeti töréssel fenyeget. Illyés mindezek helyett a feloldás egy másik, kevésbé ön-kényes módszerét választja, amikor fel-villantja a folytatást. A Bábjátékosnak módja sincs rá, hogy megfogalmazza Vörösmartyval, hogy "mégis, mégis fáradozni kell", hogy meghallja Madách hősével együtt, hogy „Ember küzdj, és bízva bízzál!". Az ő ideje lejárt, s már soha nem fogja látni, hogy a bábuk, akiket otthagyott, a kudarc katarzisát átélve megpróbálják maguk újrarendezni a játékot. De a néző, a túlélő, helyet-te is tanúja a legyőzött művész síron túli győzelmének. Hogy Márta, Péter, János és a többi bábu, indulatban fogant szavaikat visszavonva megpróbálják visszapergetni és kiigazítani saját történetüket. És őt idézik, a megvert Bábjátékost, amikor nem fogadkoznak, hanem cselekszenek. Megtehetik, mert bábu-életük is a művészet teremtette fikció. S mert rendeltetésük: tükröt tartani a visszafordíthatatlan sorsú hús-vér emberek elé. Nyilvánvalóan erre érti Illyés, hősei újrakezdésének szándékára, a maga utalását, amikor „fogcsikorgatva biz-

tató" félmondatos epilógusokkal szemben arra hivatkozik, hogy az ő válasza „nem a mondatokban, hanem a fölrázás megkísérlésében van".

Színpadi szőttes

Hatásában valóban felrázó és felzaklató ez a drámai játék. A kritikus számára is csak utólag igazolódnak a szerkezet arányai. A gondosan felépített, kibontakoztatott mesejáték nélkül alighanem túlságosan fejbeverő lenne a dráma igazsága. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy éppen a keret ad súlyt és értelmet a bábu-hősök balladás történetének. Más kérdés az, hogy a színházon belüli színház cselekménygazdagsága nem von-e cl mégis !túl sok figyelmet az előadásban s a nézőtérről is. Hogy követik-e a színészek és a nézők minden pillanatban a dráma valóságos súlyelosztását? Az író *maga* is utal arra, hogy játéka mellék-szereplői típusok, „akiket nem kell részletezni, annyi példány forog belőlük". Kérdés csak az, hogy a színpad általuk is benépesített gazdagsága nem ragyogja-e túl a dráma fontosabb, bölcseleti fényeit. Válasz nélkül hagyom ezt a kérdést, abban a meggyőződésben, hogy tíz vagy száz év múlva ez már senkiben sem fog felötleni, hogy amikor a mű már beletartozik a magyar olvasóközönség műveltséganyagába, úgy fogja fogad-ni a színpadon is, olyan magától értetődő és megalapozott várakozással, mint *Az ember tragédiáját*- vagy a *Csongor és Tündét*. De nekünk, akik először láttuk, néhol szoknunk kellett a szerkezethez, és éppen ezért, úgy éreztük, hogy például a favágónemzedékek egymástól eltérő magatartásképlete inkább csak epikus, mint drámai eleme lett a játéknak.

Más szerző aligha szőhette volna ilyen látványosra a különböző színű, vastagságú és minőségű szálak szőttesét, mint Illyés Gyula. Ennek magyarázata nem-csak a költő kivételes drámairói tehetségéhen rejlik, hanem a dramaturgiai indítékból vállalt fegyelmében is. Ahogy a burjánzásnak induló meseszálakat elvágja - a drámai gondolat parancsára.

Ahány kritikusa volt mostanáig a drámának, mind kiemelte Illyés újra-újra megújuló drámai nyelvét. Egységes, veretes, korfestő, költői, jellemalkotó... - ezúttal kivételesen sorra csődöt mondanak a bevált jelzők. Mert *a Dupla zagy semmi* nyelvi bravúrja éppen a ki-fejezések disszonanciája: az emelkedett és póri szólások, fordulatok tudatos vál togatása, az időtlenséget megtépázó frisseség. Molnár Gál Péter kritikája szerint három elbújtatott szó - a hőpalack, a védőkesztyű és a fűrésztelep - az, ami a két háború közötti időszakhoz köti a cselekményt. Könnyű lenne még egy negyedikkel, ötödikkel is megtoldani ezt a sort, akárcsak azzal, hogy a Fogadós az iskolamesterre, a Bábos a csendőrparancsnokra hivatkozik a vitában. De vajon mivel magyarázzuk akkor a mát idéző, tudatos elszólásokat? Amikor a halál azzal utasítja cl a Bábjátékos kínálta italt, hogy „nem iszom. Vezetlek." Vagy amikor az ifjú favágó nemzedék az „ősök" magatartását kutatja. Kétségtelen, hogy ebben a dráma nyelvi humora is megnyilvánul, de úgy érzem, nemcsak az. Ez a nyelvi cinkosság nekünk jelzi azt, hogy rólunk is szól a mese. Különösen a Bábjátékos érvkészletében éreztük feltűnően nyelvileg is a jelenkor ihletését. S míg az Illyés-drámák többségében megfelelő nyelvi pátosz is szolgálja a nagyjelenetek hangulati szuggesztióját, itt a polémia prózaisága hitelesíti a vitatkozók közötti ellentétet. Mert aki a nagy !tettek elől menekül, nem használhat nagy szavakat. A Foga-dós tettre sarkalló unszolását elhárító művész tiltakozását éppen tárgyilagossága teszi lélektanilag is hitelessé. Mint ahogy a dráma utolsó előtti akkordjában az elszenvedett vereség fájdalma kényszeríti a Bábjátékost a költői lamentációk Adyt idéző veretes nyelvére. És ezt talán azért is érdemes kiemelni, mert klasszikus módon bizonyítja, hogy nem feltétlenül a jellem, néha éppen a helyzet, az adott pillanatban kifejezésre váró gondolat alakítja, gazdagítja a drámai nyelvet.

Rendezte: Sík Ferenc

Utaltam már rá, vagy a Pécsi Nemzeti Színház előadásának legfontosabb és legizgalmasabb érdeme a dráma többrétűségének színpadi tolmácsolása. Az előadás oly módon távolítja el a cselekményt, hogy közel hozza a gondolatot. Stilizál, de csak annyira, hogy a külsőségek hol látványos, hol mesebeli kerete és a mindig hatásos népi játék ne terelje el a figyelmet a fausti problémáról. A tálca, amin szinte átnyújtják nekünk a drámát - egy fatörzs szelete. A színpad két oldala farakást idéz. De Vata Emil erdei meseszínpadán első perctől kezdve figyelmeztető jelzések intonálják az absztrakciót. A Bábjátékos intésérc megelevenedő bábuk maszkot öltenek, de a rendező csak a gesztust követeli meg, s nem ragaszkodik mereven az eszközhöz. A hősök a játékba illeszkedve, sorra a színpad elébe tűzik maszkjukat, s ily módon az álarc, mint a valóság jelképe és jelzése a színen marad, de nem fosztja meg 'a színészt legfőbb kifejezőeszközétől, az arcjátéktól.

Sík Ferenc rendezői anyanyelve a mozgás. Hernádi Gyula *Falanszterének* mesteri koreográfiájában azonban nemcsak táncos múltjára és szemléletére, de képzett táncosok közreműködésére is támaszkodott, amikor a tömegmozgatás új dimenzióival gazdagította az előadást. Ezúttal viszont magát a drámát koreográfálta, mégpedig nemcsak a népi táncra emlékeztető, szépen komponált stilizált mozgások beiktatásával, hanem játékmesterként is, a szavak gesztusértékére és a mozdulatok közlő tartalmára irányítva színészei figyelmét. Érdekes szakmai lecke lenne egyszer kizárólag a Bábjátékos (Győry Emil) kéz- és karjátékára koncentrálni, és végigkövetni, hogyan kíséri, hogyan fejezi ki a színész keze a sorssal való alkuját. Még aki a nyelvet nem érti, az is felfogná a Fogadóssal való vitában az elutasítás, a halállal való alkuban az egyezkedés szándékát. Önálló drámai gondolatot fejez ki az a merész mozdulat is, amellyel lehasal a színpadon, a fejleményeket várva. S ahogy maga is bábbá merevedik, mikor teremtményeinek szenvedélye túlcsordul. Az előadás képi gazdagságának akadnak egészen kiváló momentumai, amilyen például a fenyegető és mégis festői fejszedobálás vagy a fehér és vörös kendők színpadi folthatásának kiaknázása.

Lélektani szempontból és a néző koncentrációja érdekében többnyire vitathatónak érzem a drámai ív és ritmus kedvéért összefogott, szünet nélküli előadást. De ha Sík Ferenc jobbnak véli, lelke rajta. Ám sokszorosan vitatható az egyébként jó ritmusú pécsi előadás koncepciójában az, hogy a rendező egy alkalommal szinte az előadás *közben* ad szünetet. Mégpedig azzal, hogy a dráma egy csúcspontján a balettbetéttel s később énekszóval állítja le a cselekményt, vállalva, vagy a néző kikapcsol, s hogy percekre megszakad a drámai áramkör. Olvastam is a drámát, s tudom, hogy ez a drámán belüli rendezői intarzia megfelel a szerző szándékának. Mégis feleslegesnek, kizökkentőnek, őszintén szólva kicsit stílustalannak is érzem.

Sík Ferenc nem az a rendező, aki el-

tűnik a dráma mögött, s ezt dicséretére mondom. Egyéni, színpadi nyelve, koreografikus térkihasználása, festői látása, dinamizmusa, tempóérzéke most is jól érvényesül az előadásban. De az az eszköz- és ötletgazdagság, amellyel ő rendelkezik, a többi között mértéktartásra is kötelez. Annál is inkább, mert ha szigorúbban szelektálja az áradó ötleteket s a rendelkezésre álló eszközöket, egészen nagy előadást komponálhatott volna.

A Bábjátékos és a többiek

A színészektől ezúttal a szokottnál is más alázatot követel az író, és igazán parádés, gondolatvilágában izgalmas szerepeket is csak egyet kínál, a Bábjátékosnak. Győry Emil főként a feladat terhe alatt roskadozó kortársművészt szólaltatja meg mély átéléssel. Talán csak a saját teremtményeivel, hőseivel vívott színpadi csatában lehetett volna egy fokkal keményebb. Összeomlása viszont megrendítő. A keretjátékban rajta kívül Paál Lászlónak (Fogadós) és a zsoldos-halálnak (ifj. Kőmíves Sándor) jut súlyosabb szerep. Érdekes, hogy az utóbbinak nem az akciókban és a dikciókban, hanem a hallgatásban van az ereje. Néma jelenlétének sikerült súlyt adnia. A példázat emberpárja: Holl István és Petényi Ilona. Kettőjük közül Eszteré a hálásabb szerep, Jánosé az erőteljesebb alakítás. Holl István igazi erdei ember, kevés szavú, erős akaratú, hajlíthatatlan. Illyés Gyula alighanem ilyennek álmodhatta hősét. Petényi Ilona (Eszter) szép is, jó is, de mintha nem illenék Jánoshoz: hiányzik belőle a balladahősnőknek *az az* elszántsága, mélyről fakadó szenvedélye, amit a cselekmény és az illyési szöveg megkövetel. Szilvássy Annamária szépsége, Vallai Péter és Kézdy György humora erőssége az előadásnak. Külön elismerés illeti meg Márta megformálásáért Labancz Borbálát, aki két nap alatt ugrott be a beteg Pásztor Erzsi helyett, és nem-csak megmentette, de indulatgazdag játékával, szép szövegmondásával ki is egészítette a bábok együttesét.

Dupla vagy semmi, azaz Két életet vagy egyet se (Pécsi Nemzeti Színház)

Rendezte: Sík Ferenc, *zene: Vujicsics* Tihamér, *játéktér: Vata* Emil, *jelmez:* Schäffer Judit, *koreográfia:* Tóth Sándor.

Szereplők: Bódis Irén, Dávid Kiss Ferenc, *Győry* Emil, Holl István, Kézdy György, Kovács Dénes, ifj. Kőmíves Sándor, Paál László, Pákozdy János, Pásztor Erzsi, Petényi Ilona, Szilvássy Annamária, Vallai Péter, Vári Éva.

BELIA ANNA

Törvénytartók és törvényszegők

Sütő András drámája Kaposváron

„Istenem, mikor akasztod föl már a könnyező hóhérokat! Becsületes hóhérokat küldjél reánk, Uram..." Nagelschmidt szavai ezek Sütő András legújabb drámájában, az *Egy lócsiszár virágvasárnapjában.* Nagelschmidt forrófejű lázadó, aki magányos gerillaként folytatja a harcot a paraszttháború bukása után is: várnagyokat ver kupán, földbirtokos kiskirályok orra alá tör borsot - s aztán angyali szelídségű, lojalitásáról és józan életéről híres barátja, Kohlhaas Mihály feddhetetlen hírneve árnyékában, tehetős polgárháza rejtekében keres menedéket. Mai szóval közéleti indulatnak nevezhetnénk szenvedélyes megvetését, mellyel a „szolgálati vélekedés" és a saját vélemény közt különbséget tevő vámost kezeli; a vámost, aki tudja, hogy gazdája törvénytelenül követeli a passzust, de azért csak végrehajtja a parancsot.

Kohlhaas Mihály viszont nem közéleti ember. Nyugalomban szeretné munkáját, a lókereskedést, végezni, s ezért inkább elejét veszi a hatalommal való összetűzésnek, kifizeti a passzuspénzt. Nagelschmidttel való vitájában azonban kiderül róla, hogy a maga módján ő még indulatosabb, mint barátja. Rendíthetetlen erkölcsisége az építő béke mellé állítja a romboló háborúval, a münzeri magatartással szemben. Életelve, a „ragaszkodjunk a törvényekhez: az is elegendő kihágásnak", prófécia. Nem keres konfliktust a hatalommal - ezért is a „jó állampolgár mintaképe" egészen addig, míg a hatalom nem köt őbelé: a törvény tisztelete teszi törvényen kívülivé.

Kleist nem véletlenül választotta a kisregény műfaját Michael Kohlhaas történetének megírásához. Az ő Kohlhaas Mihálya hegeli értelemben epikus hős. Nem *cselekszik,* belső indíttatásból, jelleméből fakadóan, hanem történnek vele a dolgok, *az esemény* fordulatai, az *ügy szolgálata* határozzák meg a döntéseit. A tragikus vég, a halála tehát *az ügyben* való elbukás - legalábbis annak kellene lennie. De nem az. Mert ügyében győz Kohlhaas, a brandenburgi választófejedelem ítélete igazat ad neki. A szívszorító fintorú befejezés azonban, hogy a császár a közbéke megszegéséért Kohlhaas életét kéri elégtételül, a dráma műfajának a magját hordozza. Az általános világállapot, melynek az engedet-len epikus hőst maga alá kellene gyűrnie, már nem elég erős ehhez. A hőst az ügy szolgálatának *módjáért,* bizonyos fokig mégis *cselekvésért* buktatja el.

*

Sütő András nem az első, akit izgat-ni kezdett a Kleist-krónikában rejlő drámai lehetőség. 1828-ban mutatták be Németországban a kisregény első adaptációját, s azóta még négyet. 1972-ben az angol James Saunders írt darabot belőle *Hans Kohlhaas* címen, melyet a londoni Questor's Színház mutatott be, s az idei évadban majd egy tucatnyi nyugatnémet színház tűzött a műsorára (Bonnban George Tabori rendezésében). Kleist műve azonban valamennyi dramatizált változatát túlélte. A dramatizálók ugyanis csak észrevették a kleisti konfliktusban és jellemben a drámaiságot, de képtelenek voltak a történetből műfajilag hitelesen drámát írni. Saunders adaptációja is ezért kíván rendezői extravaganciát: egyébként közömbösen hagyná a nézőt. A Saunders-darab témája az elnyomott harca az igazságért. Hol-ott a drámaiság nem Kohlhaas harcának *történetében,* hanem abban a folyamatban van, melyben Kohlhaas belátja, vagy *nem lehet* másképp érvényt szerez-ni a törvénynek, csak fegyverrel.

Sütő András ezt még egyértelműbben fogalmazza meg: a lutheri utat helyeslő Kohlhaas Mihály hogyan jut el addig, hogy a harcát folytatóknak Münzer Tamás útját ajánlja. És ez nemcsak azt jelenti, hogy a reformok helyett a forradalmat választja, hanem hogy ügyét, mely eredetileg egyéni sérelemre keres orvoslást, tudatosan közösségi, ha úgy tetszik, osztályügynek tekinti.

A világos konfliktusú dráma Zsámbéki Gábor kristálytiszta megfogalmazásában kelt életre a kaposvári Csiky Gergely Színház színpadán. Nemcsak üres fordulat, hogy életre kelt. Zsámbéki az emlékezet állóképéből indítja a színpadi történést, mely egyre tudatosabbá váló, egyre gazdagodó szándék-ként tör előre, kérlelhetetlen ritmusban.

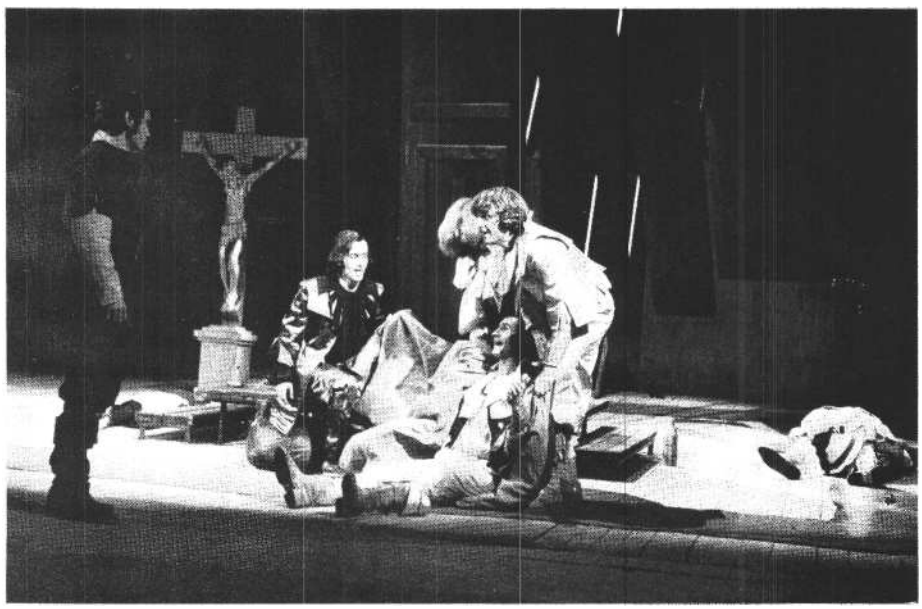
Sütő András: Egy lócsiszár virágvasárnapja (Kaposvári Csiky Gergely Színház). Kohlhaas Mihály (Vajda László) ajándékot vesz feleségének, Lisbethnek (Molnár Piroska)

A rendezői elképzelés egyik legalkotóbb támasza Pauer Gyula díszlete. melynek csak egyik erénye, vagy kicsi változtatással. ugyanazokból a színpad-elemekből XVI. századi magas tetős polgárház, egy vár lovagterme, kápolnája vagy Drezda piactere idéződik fel a néző előtt, mégpedig kevés anyaggal, főképp fényekkel. épített belső terekkel. Pauer Gyula díszlete együtt lélegzik az előadással. A zavaros világban sziget-ként álló, felhőtlen nyugalmú Kohlhaasporta, ahol az izgága Nagelschmidtnek is kedve támad a dajkával évődni, ahol minden magán viseli a mindennapi élet nyomait: az asztalnál a gazda jegyzi be bevételeit és kiadásait könyvecskéjébe, a sarokban gyerekjátékok hevernek, ahova a mindig nyitott ajtón behallatszik a vasárnapi istentisztelet zsoltára, a lakók kedvének borulásával, sorsának romlásával együtt sötétedik. Lisbeth Berlinbe indulásakor még csak gerenda jelzi a fa-lakat, halála hírére már teljes a sötétség. Kohlhaas Mihály bezáratta a zsalukat. kapukat, szekérre rakatta a bútorokat - hadat üzent: a világnak.

A jelmezek - ugyancsak Pauer Gyula munkája - nyelvén hasonlóképpen játszódik le a folyamat. Kohlhaas és társai már eredetileg is józanságról és praktikumról árulkodó ruhái egyre egyszerűbbekké, hevenyészettebbekké válnak. Nem jut már gondolat az öltözködésre. A barnás árnyalatok először festetlen gyapjú ·színűvé fakulnak, a piactéri ítélethirdetéskor pedig már bírák és bíráltak papírtógában játsszák végig az igazságszolgáltatás tragikus bohózatát. A hó-fehér papírköntös azonban csak egy pillanatig szentesíti a lócsiszár igazát. Papírglóriával, nevetségesnek szánt, jelképes lángpallossal és az Utolsó Ítéletekről ismert arkangyali testhelyzetbe kényszerítő kalodával kiegészítve a hatalom megalázó kegyetlenségét teszi nyilvánvalóvá: Kohlhaas Mihály arkangyal, lám, akasztófán végzi, mert egymaga akart törvény lenni. S a groteszk maskarából még megszívlelendőbb a lócsiszár életének végső tanulsága, a dráma üzenete, hogy a Münzer Tamás útja a helyes, mert az a legrövidebb.

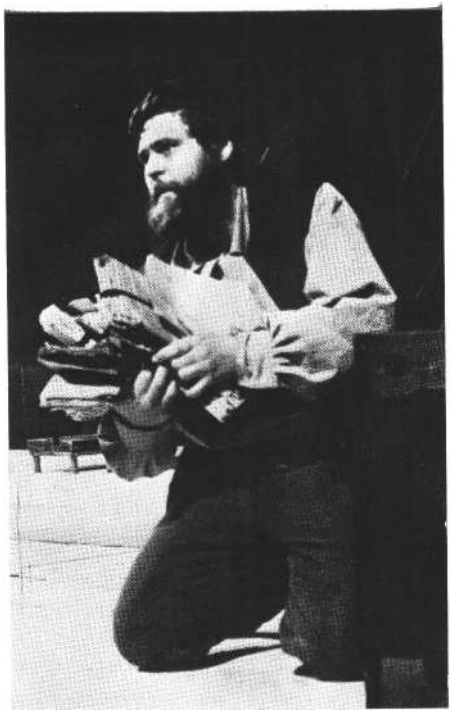
A díszletek és a jelmezek megterem-tik tehát azt a levegőt, melyben a színészek természetesen, saját szavaikként mondják Sütő András Károli ihletésű archaizáló szövegét. Ez a szöveg azonban nem tetszeleg a biblikus ódonságban. A dialógusok mondatról mondat-ra előbbre viszik a színpadi történést egyre új lehetőségeket adva a színésznek a játszandó figura árnyalásához. A színészek élnek is a lehetőséggel, s így remekbe formált, életteli alakok népesítik be a színpadot. Olsavszky Éva melegszívű, kemény erkölcsiségű Máriája, aki-re derűben-borúban bizton lehet számítani; Szabó Kálmán Nagelschmidtje, aki nemcsak Kohlhaas Mihályt és Lisbethet, a feleségét, hanem a nézőt is gyakran rokonszenvező fejcsóválásra készteti hirtelen haragjával; Koltai Róbert Müller ura, akiről a jóhiszemű főhőssel együtt mi is csak az előadás végére tudjuk meg, hogy ő is a könnyező hóhérok fajtájából való - jóindulata minden hivatali ravaszkodása ellenére megtévesztő; Kun Vilmos mindenre körmönfont igazoló elméletet találó, hidegfejű Luther Mártonja; Hunyadkürti István kicsit bamba, de természetéből fakadó tisztességű Herséje; Jeney István vala-mitől állandóan rettegő Vámosa; Reviczky Gábor, Galkó Bence, Lukács Andor. Pásztor Gyula, Popov István, Kiss István léha, cinikus hatalmasai. De közülük is kiemelkedik Vajda László alakítása Kohlhaas Mihály szerepében. Ebben a kiváló együttesben is el tudja hitetni, hogy Kohlhaas rendkívüli ember. Erős férfi, aki sohasem él vissza az erejével. A lomha mozgású, hatalmas termet azonban nem együgyű jámborságot rejt, hanem mozgékony intellektust, sziporkázó vitakészséget, biztos tájékozódást a világban és a történelemben, vas-logikájú gondolkodást. Molnár Piroska Lisbeth szerepében méltó társa. Ő is le-fegyverzően kedves, okos, mint a férje.

Tronkai Vencel báró főúri társaságban mulatozik palotájában



Nőiessége, melyben a szerelmes nő és az anya, a tapintatos háziasszony és a harc-ra kész fegyvertárs vonzó egyéniséggé elegyedik, átmelegíti a szíveket, ahányszor csak színpadra lép. Magyar színpadon már régen nem láttunk olyan szép szerelmi jelenetet, mely kettejük között zajlik le. Az Énekek Énekét mondják egymásnak, a kölcsönös érzelem szülte tolvajnyelvükön, a világról megfeledkezett szerelmespár természetes, bájos szemérmetlenségével. Molnár Piroska és Vajda László hisznek a nézővel elhitetendő szerelemben, s igazukat gyönyörű színpadi beszéddel is hitelesítik. Lisbeth halála csakugyan olyan veszteség Kolhaas számára, melyet más 'halálokkal csak megbosszulni lehet, pótolni nem.

Hogy ennek az együttesnek - díszlet-és jelmeztervezőnek, színészeknek - a törekvése, a törekvések erővonalai mind egy irányban hatnak, és egymást erősítve, határozottan, a lényegre összpontosítva alkotják meg az előadást, az a mindent egyben tartó rendezői kéz érdeme. Zsámbéki Gábor kétségtelenül jó nyers-



Kolhaas Mihály (Vajda László) összegyűjti az okiratokat, hogy fellebbezzen perében

anyagot kapott a kezébe Sütő András drámájával. A lehetőségekből tudott robbanóanyagot keverni. Az Énekek Éneke-jelenet, Kolhaas és Nagelschmidt vitája, a Herse száján kibuggyanó vér, Lisbeth halála, az egyre sodróbbá váló tempó kitartott hangjai, hangsúlyai.

(Melyeket Jeney Zoltán zenéje helyen-ként kísértetiesen előre jelez.) Az intenzitást Luther és Kolhaas szenvedélyes szópárbaja fokozza csúcspontig, a feszültség azonban szelíd kódában, katartikusan oldódik: Kolhaas Mihály hallgatólagosan belátja tévedését. A Münzer Tamás útján kellett volna már az elején elindulnia, úgy talán célba ért
volna.

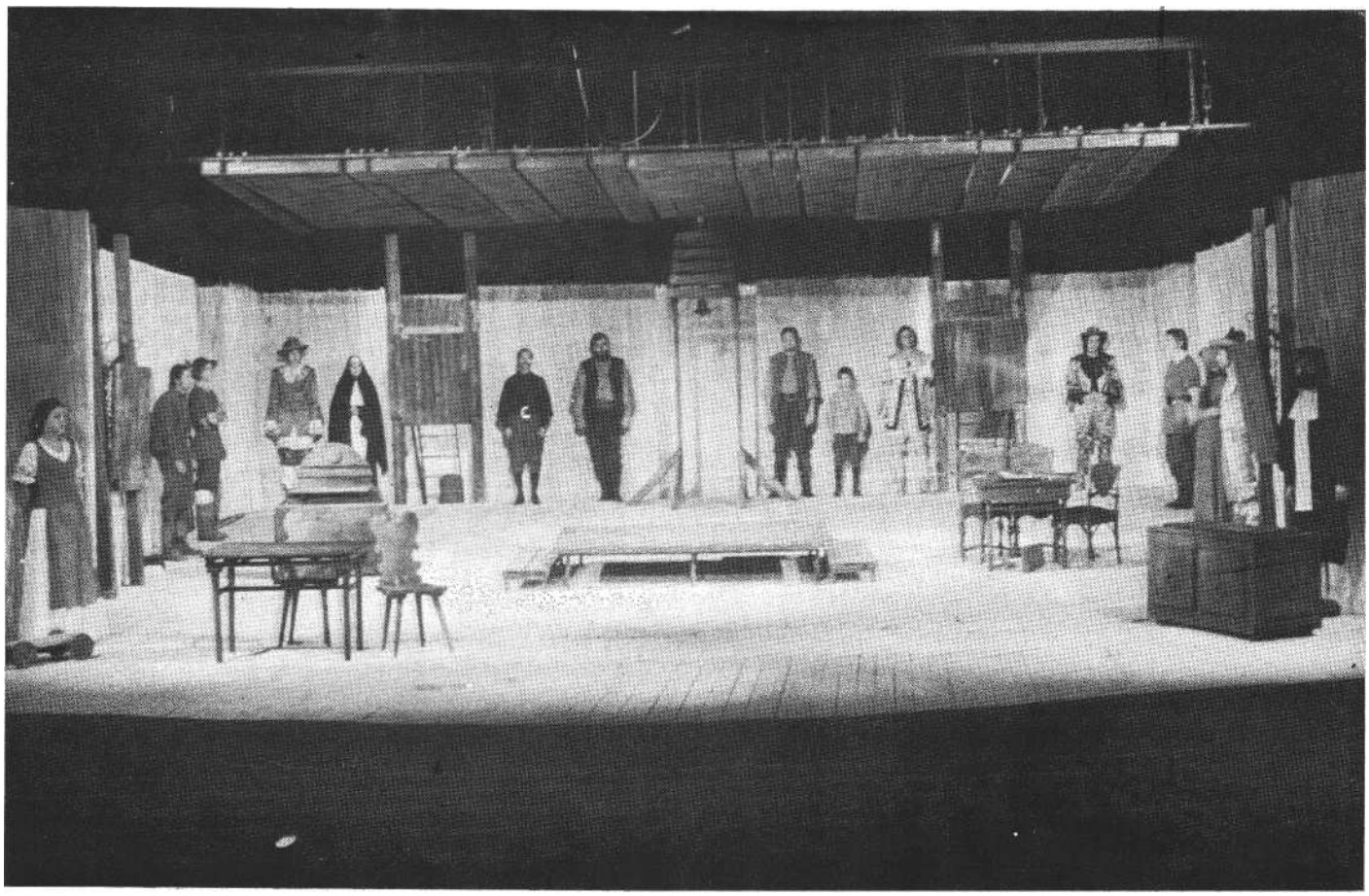
A rendező szép ívelésű szerkesztése teszi katartikussá a tragikus tévedés fölismerését, Vajda László és társai játéka a mi ügyünkké a lócsiszárét. S mindannyian együtt arról győznek meg, hogy jelentékeny dráma jelentékeny előadását láttuk Kaposváron.

Egy lócsiszár virágvasárnapja (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Rendezte: Zsárnbéki Gábor, *zene:* Jeney Zoltán, *díszlet-jelmez:* Pauer Gyula.

Szereplők: Czakó Klára, Galkó Bence, Hunyadkürti István, Jeney István, ifj. Kampis Miklós, Kiss István, Koltai Róbert, Kun Vilmos, Lukács Andor, Molnár Piroska, ifj. Mucsi Sándor, Olsavszky Éva, Pásztor Gyula, Popov István, Reviczky Gábor, Szabó Kálmán, Tóth Béla, Vajda László.

Pauer Gyula színpadán megelevenedik a kleisti krónika (Fábián József felvételei)



MÉSZÁROS TAMÁS

Antonius és Cleopatra - kétszer

Az Antonius és Cleopatráról sokan mondják, hogy Shakespeare gyengébb darabjai közé tartozik. Ne vitassuk meg, melyek azok a bizonyos gyengébb darabok; a színjátszás története arról tanúskodik, hogy az ezzel kapcsolatos vélemények szüntelen változnak, s az átértékelés folyamatát az utóbbi évek itt-honi Shakespeare-előadásai is jelzik. De kétségtelen, hogy *az Antonius és Cleopatra* - bár magyar színpadon 1858-ban játszották először - meglehetős ritkán kerül a hazai közönség elé.

Annál meglepőbb, hogy most két színház is műsorára tűzte.

A kettős premiernek már a híre is csábító lehet a kritikus számára. Hiszen oka van feltételezni, hogy mindkét rendező határozott elképzelésekkel lát munkához, s mindkét produkció közreműködői tudásuk legjavát adják. Mert a két vállalkozás meghirdetetlenül is verseny. Világképek és játékmódok mérethetnek össze.

Shakespeare úgynevezett második, szakirodalmi szokás szerint „sötétnek" nevezett írói korszakában, vagyis a nagy tragédiák, *a Hamlet, az Othello, a Lear király* és *a Macbeth* után írta az *Antonius és Cleopatrát.* Méltatói közül né-melyek nem mulasztják el felhívni a figyelmet arra, hogy szerzőnk ezekkel a művekkel végérvényesen elhagyta az angol történelem kínálta témákat, úgymond azért, mert nem kívánta többé az uralkodóház elvárásaihoz igazítani a múlt eseményeinek értelmezését. (A III Riehardon győztes Richmond, a későbbi VII. Henrik Angliai Erzsébet nagyapja volt ...)

Shakespeare életének azonban majd minden lényeges mozzanatát máig is homály fedi, legfeljebb okunk lehet hát bizonyítékunk semmiképp sem, hogy ez; a tematikus pálfordulást az időtlen legendák és az ókori idők eseményei felé az író személyes politikai csömöréve magyarázzuk.

Összpontosítsunk az előadásokra - régi igazság, hogy csak az számít, amit a színpadon látni lehet -, s tegyük ezt a bemutatók időrendjének megfelelő sorrendben.

Horváth Jenő a Debreceni Csokonai Színházban elsősorban társadalmi-politikai drámaként értelmezte a művet. Ez a felfogás a hazai előadások történetében új - a darabról alkotott elméletek sorában azonban, főként a külföldi szakirodalomban, komoly hagyományai vannak. Angol elemzők nem egy dolgozata Caesar és Antonius politikai rivalizálásában jelöli meg a dráma alaptémáját. Ez természetesen leegyszerűsítő magyarázat, de azt a romantikusok óta többnyire valamennyi Shakespeare-szakértő elismeri, hogy a darab sokkal több egy viharos, nagy szerelem ábrázolásánál.

Horváth tehát felerősítette a Ceasar-Antonius vonalat, s a szerelmi szálat beleszőtte a darabbéli világpolitika szövetébe. Rendezésében nem a címszereplők viszonya határozza meg az eseményeket, hanem fordítva: Antonius és Cleopatra eleve kiszolgáltatottak, mert korszerűtlenül nagyvonalú, ösztönös érzelmeik szerint akarnak élni egy olyan világban, amely elvtelen taktikázásokra és politikai cinizmusra épül. Nem értik meg, hogy ez a világ azoknak áll, akik türelemmel, önfegyelemmel és megfon-tolt kitartással vállalják a kisszerűséget, tudva, hogy az előbb-utóbb célba juttatja őket.

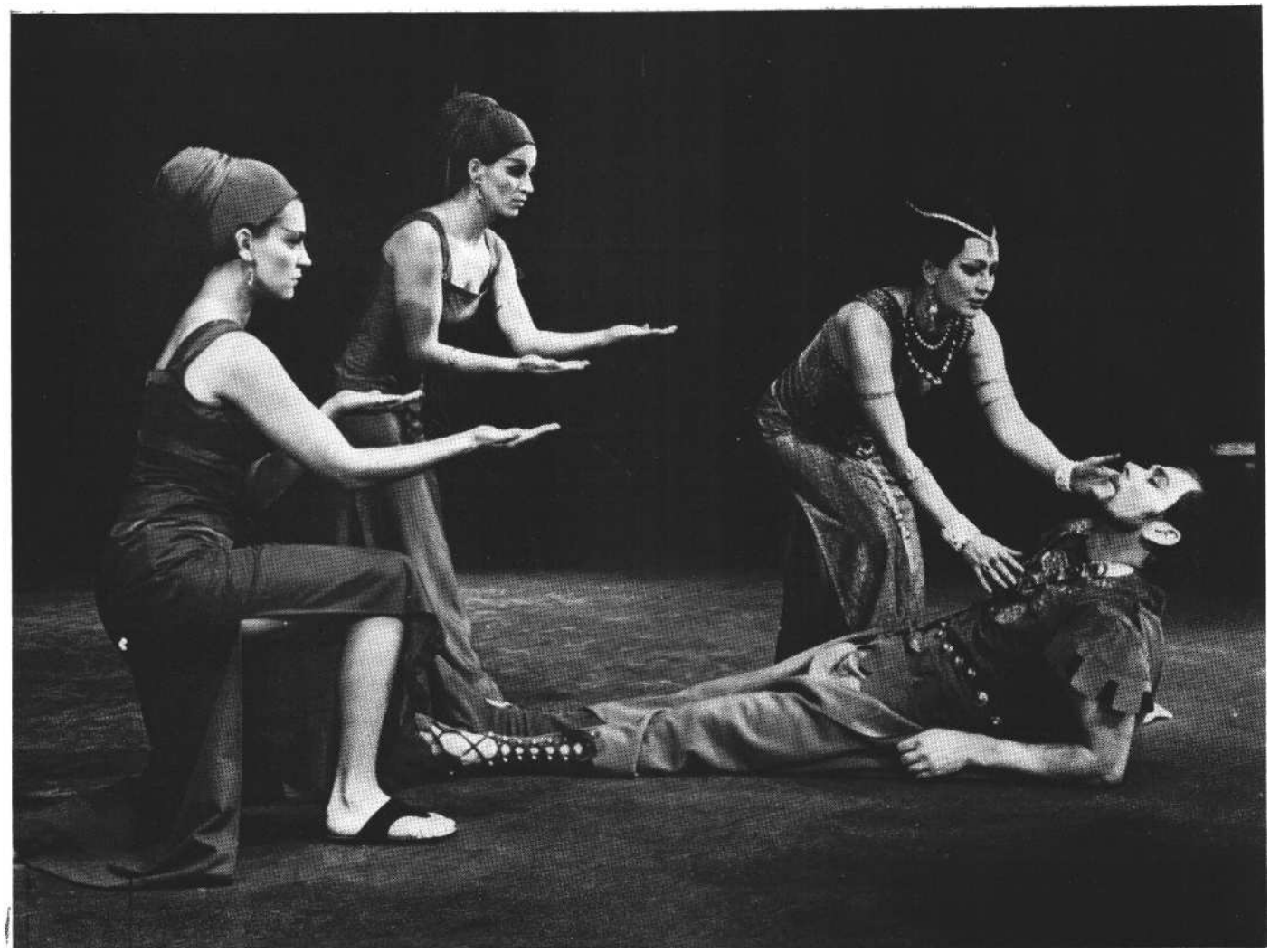
Antonius ebben az előadásban elköveti azt a tragikai vétséget, hogy előbb nem veszi, később pedig nem akarja észrevenni, ez a kor már nem a nagy személyiségek, a szélsőséges hibák és erények kora. A szenilis, öreg Lepidus mellett ott van a triumvirek között a fiatal, ambiciózus és szívós Octavius Caesar, aki magáévá teszi az idők parancsát; nem felnőni akar egy Antonius méretű egyéniséggé, hanem ledönteni akarja Antoniust, hogy aztán saját erőszakos jelentéktelenségét emelje uralomra.

Ez a rendezői elképzelés lényegében hasonló a Hamlettel kapcsolatban is-mert két-világ elmélethez. Róma a köz-élet, a politika, a számító gyakorlatiasság, Egyiptom a vonzó felelőtlenségek magánvilága. Horváth azonban nem elégszik meg ezzel a jólfésült képlettel, mint ahogy egy színvonalas Hamlet-előadás sem épülhet a reneszánsz szellem és az egyértelműen barbár Dánia klisé-ellentétére. A debreceni előadás előnye, *hogy* a világokat és az embereket drámai bonyolultságában próbálja megmutatni.

Ebben az előadásban Antonius és Caesar két különböző római generációt képvisel. Antoniust taszítja a politikai álságok, árulások és diplomáciai mesterkedések Caesar képviselte Rómája, de ugyanakkor ő maga is elfogadja Agrippa házassági tervét, elvesz feleségül egy számára érdektelen nőt, mert így kívánja a birodalom érdeke. Ebben a jelenetben., a tárgyalóasztalnál nincs különbség Antonius és Caesar között - két taktikus, két ellenfél, akik elfogadják a közös módszereket. Később azonban, me-szabadulva Róma hatásától, Antonius visszatalál önmagához, két olyan gesz-tust is tesz, amelyek Caesartól elképzelhetetlenek volnának. Az áruló Aenobarbus után küldi hátrahagyott vagyonát, és döntő ütközet helyett döntő pár-viadalra hívja ki Caesart. Ekkor már ismét a régi, korszerűtlenül nagyvonalú római, akit évtizedekkel fiatalabb ellenfele egyszerűen kinevet.

Antonius tragédiáját elmélyíti, hogy a kapcsolat, amelybe menekül, amelyet vállal, nem nyújtja egy tisztább világ lehetőségét. Hiszen Cleopátra csakúgy „római", mint Caesar, ha politizál, ha hatalomról, alkuról van szó. Egymással szemben álló világok erkölcsi mércéje nem feltétlenül különböző - erre kell rádöbbennie Antoniusnak. Valójában nincs két világ - a világ van és Antonius. Halálában egyedül marad, s már nem Cleopatrába kapaszkodik, hanem egy szinte személytelen érzésbe, amely legalább a halálnak értelmet ad.

Hogy ezt a koncepciót megvalósíthassa, a rendezőnek paradox módon mindenekelőtt egy jelentékeny Ceasarra volt szüksége. Szendrő Ivánt bízta meg a legnehezebb színészi feladatok egyikével - tegyen érdekessé, izgalmassá egy alakot, akiről azt kell megmutatnia, hogy voltaképp középszerű és unalmas. A fiatal színésznek eddigi pesti szerepeiben nem volt alkalma arra, hogy megmutassa képességeit, és most Debrecenben, megérezve a nagy lehetőséget, gyakran túlzásokba esik. Színészi eszközei még nem érettek meg arra, hogy természetessé, elfogadhatóvá tegyék ezt az igen izgalmasan elképzelt Ceasart. És mégis, torzóként is megragadó neuraszténiás hiúságtól és kamaszirigységtől hajtott figurája. Mély színpadi értelmet képes adni egyes jeleneteknek, mint például Octavia visszatérésének Róma-



Vinnes Emmy, Horváth Kati, Soós Edit és Fonyó István az Antonius és Cleopatra debreceni előadásában (Kalmár István felvétele)

ba, ahol is Szendrő szinte egy Cipolla eszelős feszültségével táplálja bele testvérébe az elhagyott feleség érzéseit, mert ezt a manipulációt kívánják hatalmi törekvései. Vigyáznia kellene azonban színésznek is, rendezőnek is, hogy egyes konkrét beállítások ne emlékeztessenek annyira Huszti Péter nagyszerű Madách színházbeli Jagójának megoldásaira - gondolok például Ceasar görcsös összerándulására, amikor Antonius halálának hírét veszi -, mert ezek feleslegesen epigon hírébe hozhatják az egyébként eredeti felfogást.

Az Antoniust játszó Fonyó István első, szembetűnő érdeme a külsőségek hiteles megteremtése. Ez ugyanis nem olyan egyszerű, mint általában hisszük : a színész alkata megfelel, ha elég magas. vagy alacsony, sovány vagy kövér, enervált arcú vagy életörömtől kicsattanó. Igaz, hogy Fonyó István fizikai alkata megfelel a képzeletünkben Antonius iránt támasztott igényeknek, de a mozgást, hanghordozást egy általánosságokon túllépő elképzelés szerint kellett kidolgoznia. Robusztus ereje teljében le-vő, természetes eszére, ravaszságára és nem intelligenciájára vagy műveltségé-re építő katonát állít elénk. Az érzel mek kifejezésével van csak gondja Fonyónak; sokszor téved romantikus szavalósdiba, nem találja az egyszerűbb, őszintébben ható megoldásokat. Sajnos, az a „csavarás" itt nem játszható el, hogy a nyers katona, aki nem ért a szavakhoz, természetszerűen álpátoszra vált, ha a lelkét kell feltárnia. Mégis elmondhatjuk, *hogy* Fonyó mindvégig azt az elképzelést jelzi, amelyet szerepéről a rendezővel közösen kialakított, s amely az előadás gondolati építményébe logikusan illeszkedik.

Ennek a bemutatónak nagy problémája Cleopatra megjelenítése. Hogy Soós Edit érzékeny, a figura érzelmi-politikai ellentmondásait drámaian ki-élező alakításában Egyiptom királynője öregedő, elvirágzott asszony, aki tíz körömmel kapaszkodik a daliás Antoniusba, ezt önmagában elfogadhatjuk. De ha ez a felfogás nem párosul valamiféle női, emberi izgalommal, Cleopatra lényéből sugárzó vonzerővel, akkor a rendezőnek számolnia kell azzal, hogy Antonius részéről sem beszélhetünk világraszóló szenvédélyről, az érzelmek nagyzoló, merész vállalásáról - miként ezt Fonyó István megkísérli el-játszani -, legfeljebb Antonius szeszé lyéről, szánandó mániájáról, ami viszont nem ívelhet át tíz-egynéhány történelmi esztendő eseményein. Félreértés ne essék: a szereposztási tévedés következtében nem a kapcsolat magyarázata, hanem a dráma tétje hiányzik.

S ezért az előadás egyensúlya is megbomlik; élvezzük és értjük a világról adott képét, de nem tudunk mit kezdeni Antonius és Cleopatra kettős port-réjával. Mert ha a világ elpusztít valamit, ami felemelő, akkor megrendülünk. Ha átlép valamin, ami legfeljebb csak különös, akkor esetleg sajnálkozunk. Mint azon is, hogy a debreceni *Antonius és Cleopatra* más vonatkozásokban oly meggyőzően korszerű koncepciója nem nyert maradéktalan színpadi megvalósítást.

A Vígszínház színpadának bal oldalán a római birodalom felségjelvényei, pajzsok, fegyverek; jobb oldalán Egyiptom egzotikumát idéző jelképek, gyöngyök és madártollak folklórgyűjteménye. Fémes ridegség és délszaki színek ellentétét hangsúlyozza Fehér Miklós díszlete, mielőtt akár csak egyetlen szereplő színre lépne. Túlságosan leegysze-

rűsített szimbólum ez, de legalább ígér valamit; összeütközést, drámai konfliktust a szereplők között, akik majd a sematikus hátterek előtt remélhetően bonyolultabb művészi eszközökkel teljes - tik ki Shakespeare *Antonius és Cleopatra* című drámáját.

De ami az elkövetkező három órában történik, az nem felel meg a várakozásnak, nem igazolja a díszlete amelynek mintha volna koncepciója. előadásban ugyanis lehetetlen az összetartó rendezői gondolat nyomára jutni

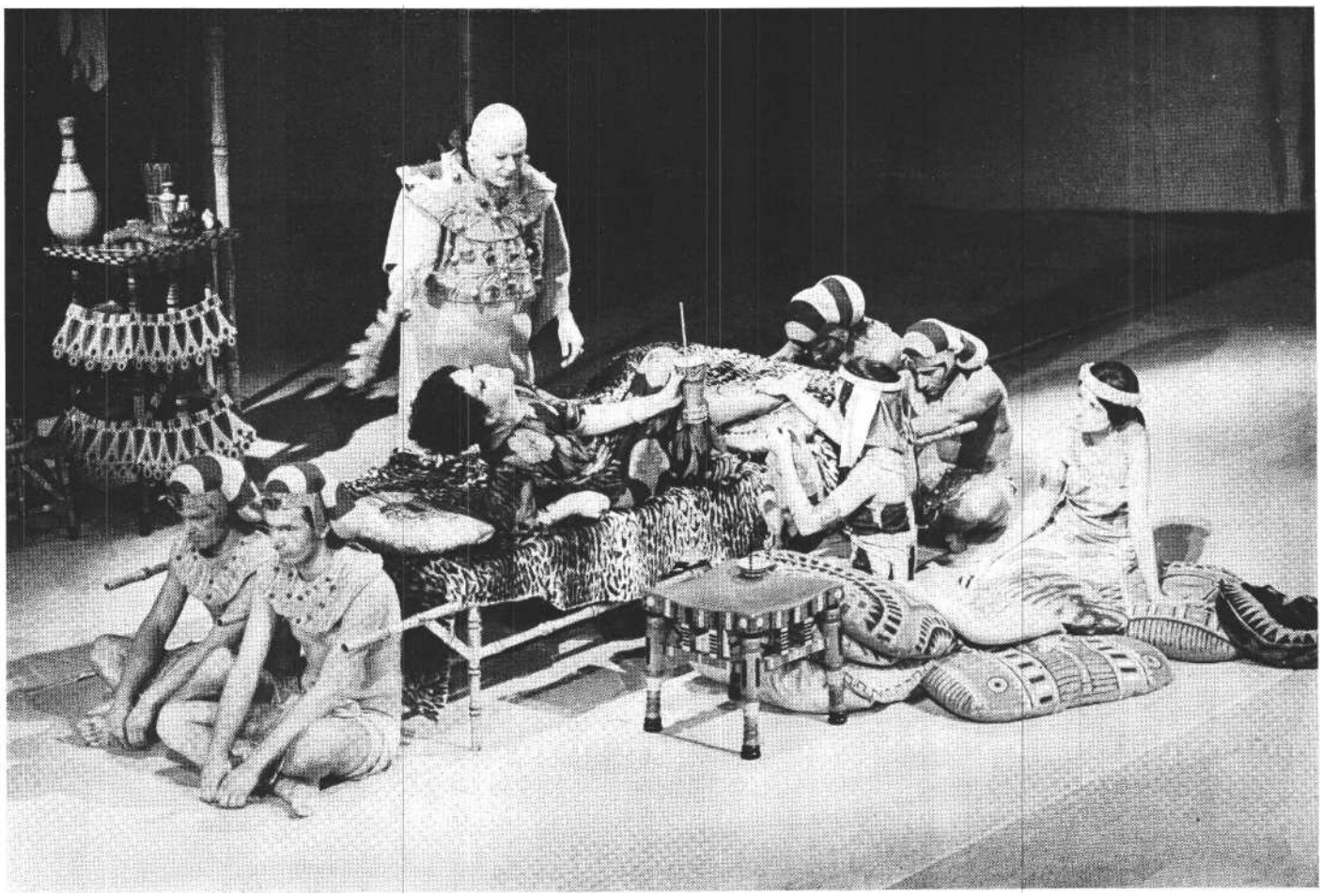
Látunk egy igéző, elhitetően vonzó 's izgalmas Cleopatrát Ruttkai Éva alakításában, aki azt, amit vállal ebből a ellentmondásokkal teli szerepből, ragyogóan meg is oldja. Sajnos, keveset vállal. Cleopatrát, a felelőtlen, tobzódó szerelmest, majd a méltóságáért, sorsáért felelős asszonyt maradéktalanul. De i királynőt, aki két döntő csatában vesztébe kergeti szerelmét, majd alkudozni próbál annak ellenfelével, Caesarral a saját trónja megtartásáért, azt a számító-taktikázó, mindenáron hatalmon maradni akaró politikust nem mutatja meg. Tartozunk az igazságnak azzal, hogy Ruttkai a szerepnek ezeket a motiváló ellentmondásait sikeresen fedi el, számára Cleopatra egyértelműen és kizárólag csak áldozat, .aki halálában fel-magasztosuk Ezzel a felfogásával azonban nagymértékben hozzájárul egy merőben apolitikus, a drámát magánérzelmekre szűkítő előadáshoz.

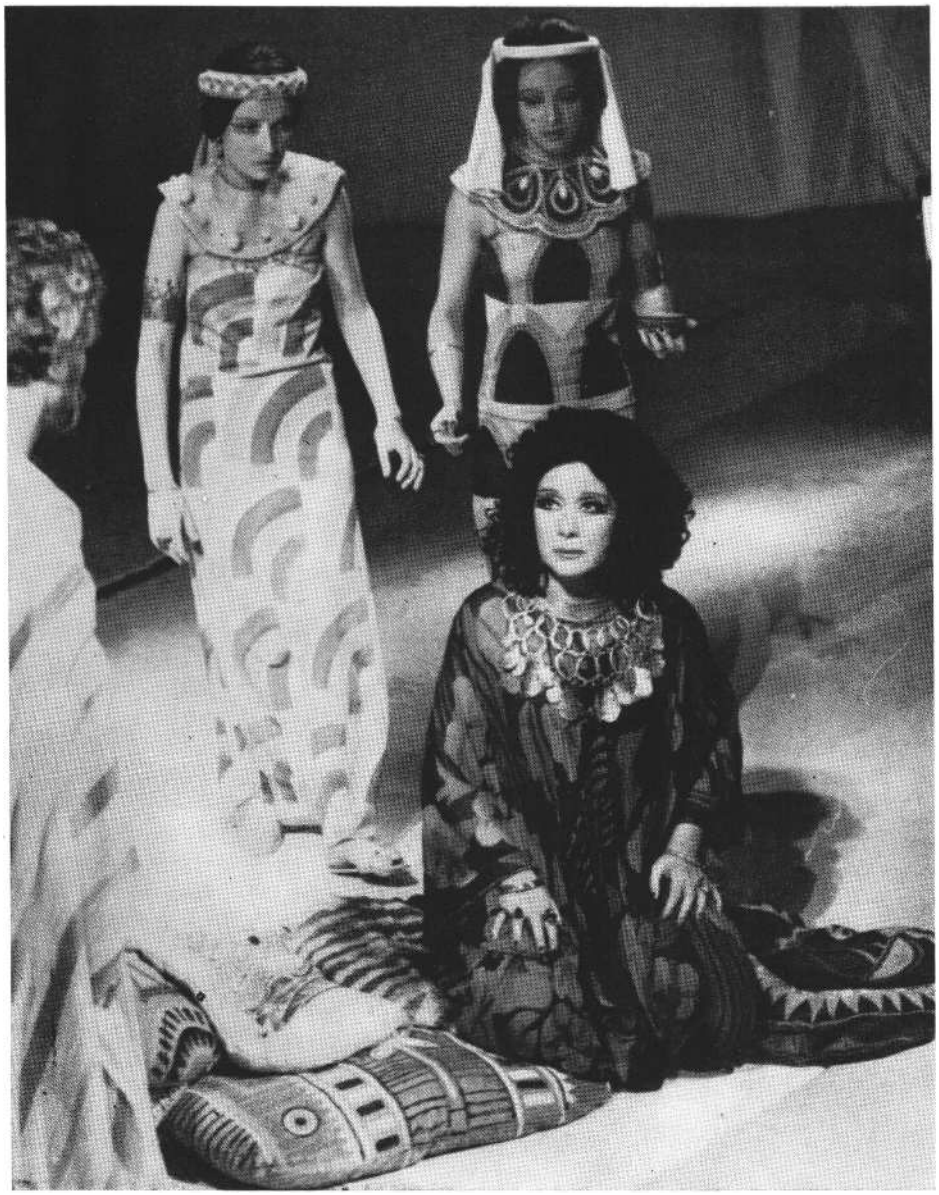
Es látunk egy igen modoros, hang-súly- és mozdulatsémáiban megrögzött Antoniust, Darvas Ivánt, aki értelmet-lenül magára vette néhány közelmúltban játszott szerepének külsőségeit. Don Quijotét és Ashap Pendragont látja viszont a néző, és hall egy túlartikulált, elnyújtott sziszegő és ropogtatott kettős hangzókkal zsúfolt, természet- és szerep-ellenes szövegmondást. Retorikus, ágáló Antoniust állít elénk Darvas, s jóllehet kétségtelen áldozata egy alapvető szereposztási tévedésnek, mégis úgy érezzük, hogy ezek a kifogásolnivalók már függetlenülték a konkrét szereptől, s nyílt kimondásukkal éppen Darvas kivé-teles színészi tehetségének tartozunk.

Aztán láthatjuk Oszter Sándor villogó tekintetű, határozott, férfiasan rendet csináló Caesarát, aki úgy vonul végig az előadáson, mint a Hamlet Fortinbrasa Dánián, és úgy köt ki Egyiptomban, mint a III. Richard Richmondja Anglia partjain. Vagyis igazságot oszt, megbünteti a léha és elbizakodott Antoniust, majd méltányos, első osztályú temetést rendel a két elővigyázatlan címszereplőnek. Mindeközben persze felszámolta a triumvirátust, s kiirtotta valamennyi lehetséges ellenfelét, hogy nem egészen két évtizeddel a zsarnokként megölt Julius Caesar halála után ismét egyedural-kodóként kormányozhasson - de e tényeknek Oszter alakításán nincs nyoma.

Ezt láthatjuk a Vámos László vendégrendezte *Antonius és Cleopatrában,* meg sok felesleges, de igen jellemző apróságot. Cleopatra jó néhány parókáját például, köztük egy göndör-gyapjasat,

Jelenet az Antonius és **Cleopatra** vígszínházi **előadásából**





Darvas Iván (Antonius), Ruttkai Éva (Cleopatra), Kútvölgyi Erzsébet (Charmian) és Soproni Ági (Iras) a Vígszínház Antonius és Cleopatra-előadásában (Iklády László felvételei)

amolyan afrikai stílusban. A fehér bőrű Ptolemaiosz-ivadéknak ilyen frizurája nem lehetett, de még a Shakespeare által cigányasszonynak tituláltatott Cleopatrának sem. Kérdés, keressünk-e egyáltalán valamilyen elképzelésre valló magyarázatot. Valószínűbbnek tűnik, hogy a dekorativitás volt a vezérlő elv, a látványos hatások öncélú keresése. Vagy mi más indokolná azt a műgond-dal rekonstruált faltörő kost, amely a váltakozó tengeri és mezei ütközetek idején egyszer csak megjelenik a háttérben, hogy aztán mindvégig benn is maradjon a színpadon? Hogy az illúziókeltőnek szánt, de erőteljesen illúzióromboló csatajelenetekről már ne is beszéljünk.

Legfőbb gondunk a pesti *Antonius és* Cleopatrával tehát az, hogy a rendező nagy tablókra és rafináltnak hitt hatásokra összpontosította figyelmét - a színészi munka helyett.

*

És ami mindkét előadásból hiányzik Aenobarbus drámája.

Ő az a „mellékszereplő", akinek megírásakor Shakespeare a legjobban eltért a plutarkhoszi forrástól. A Párhuzamos életrajzokban szereplő Aenobarbus mocsárlázban szenved, s nem sokkal azután, hogy átáll Caesarhoz, bele is pusztul betegségébe.

Nem véletlen, hogy a drámában csak az actiumi csata után lesz árulóvá, vagy-is sokkal később, mint Plutarkhosznál. Shakespeare ezt mondatja róla Antoniussal..... kívánom, többet életében / ne kelljen már gazdát cserélnie. / Én balsorsom! hány feddhetetlen embert / Megrontottál! ..."

Aenobarbus - egy magatartás csődje. Az ember, aki megpróbálta objektíven felmérni a helyét a világban, s becsülete ellentétbe került az értelmével. Sorsa azt példázza Shakespeare-nél, hogy az igazán feddhetetlen emberek elpusztulnak a világok közti őrlődésben, mert a józan ítélőképesség elvtelenségre készteti őket. Aenobarbus elhagyja Antoniust,mikor azt látja, hogy vezére esztelenül cselekszik. De nem elég gátlástalan ahhoz, hogy árulóként jól érezze magát. Vagyis nem képes morális élet-elvvé emelni az árulást - el kell múlnia a világból. És Shakespeare pontosan ezt írja meg, hiszen Aenobarbus halála nem más, mint távozás az élők sorából. Nincs semmiféle gyilok, Aenobarbus bejön a színre, tizenhét sorban megbánja vétkeit, majd Antonius nevével a száján meghal. Olyan csendesen, hogy az őrt álló katonák azt hiszik, el-aludt.

De Aenobarbusról szólva kénytelenek vagyunk az elmélet szintjén maradni. Gerbár Tibor egyszerű, visszafogott alakot formál Debrecenben, mégsem tud megrendíteni, mert nincs igazán jelen az előadásban. A rendező nem teremtette meg azokat a játéklehetőségeket, amelyekkel élve szavak nélkül is beszédes lehetne. Mádi Szabó Gábor pedig egy kiérdemesült díjbirkózót játszik a Vígszínházban, aki élete alkonyán rájön, hogy az utolsó meccsen hibát követett el.

Aenobarbust sokat látjuk mindkét színen, de egyik előadásban sem ismerjük meg.

William Shakespeare: Antonius és Cleopatra (Vígszínház)

Fordította: Mészöly Dezső, *zene:* Petrovics Emil. *Rendező:* Vámos László, *díszlet:* Fehér Miklós, *jelmez:* Jánoskúti Márta.

Szereplők: Darvas Iván, Oszter Sándor, Benkő Gyula, Koncz Gábor, Mádi Szabó Gábor, Nagy Gábor, Sörös Sándor, Miklósy György, Somogyvári Rudolf, Pándy Lajos, Prókai István, Kovács István, Fonyó József, Farkas Antal, Szatmári István, Balázs Péter, Nagy István, Pethes Sándor, Szombathy Gyula, Ruttkai Éva, Egri Márta, Kútvölgyi Erzsébet, Egri Katalin, Soproni Ági.

Debreceni Csokonai Színház

Rendező: Horváth Jenő, *díszlet:* Székely László, *jelmez:* Sárvári Katalin, *zene:* Tarnay György.

Szereplők: Fonyó István, Gerbár Tibor, Kiss László, Sárady Zoltán, Katona Zoltán, Mohay Gábor, Árva László, Szendrő Iván, Györgyfalvai Péter, Sárközy Zoltán, Bede F. Csaba, Teszáry László, Györffy László, Seregi Zoltán, Soós Edit, Vennes Emmy, Horváth Kati, Háromszéki Péter, Pagonyi Nándor, Kovács Lajos, Hegedűs László, Györgyfi József, Lakatos István, Gál László, Seres József, Ferenczi Krisztina, Novák István, Sárosdy Rezső, Kóti Árpád, Zsadányi *György*, Nagy Zoltán.

Színház az életben

Székely Gábor néhány rendezéséről

A színház szakadt cl az élettől vagy az élet a színháztól? Mennyire másképp fest ez a kérdés a film esetében vagy akár a televízióban ! Nem mintha nem születnének a valóságtól elrugaszkodott. mesterkélt, művészileg teljesen hamis filmek. Mégis hányszor mondjuk félig vagy félresikerült filmekről, hogy a benne feldolgozott „életanyag" igaz és természetes, csak nem sikerült valóban művészetté lényegíteni. A színpadon nincs ilyen. Ha tetszik, ha nem, be kell vallanunk: a színház manapság nincs olyan intim kapcsolatban az élettel, mint mondjuk, a film. A fiatal nemzedék világszerte mennyivel természetesebbnek tartja, hogy moziba menjen, mint színházba. A film egyik előnye a dokumentalitásban rejlik, másrészt látványossá got, varázslatot, mindenféle bűvészmu tatványt káprázatosabban tud, mint
színház. Sokan vannak, akik a színháza *halott műfajnak* tartják.

Nem volt ez mindig így. Valamikor Thália hajlékai *szent helyként* éltek a társadalmi tudatban, ahol életről és halálról, az ember és az emberiség sors-kérdéseiről esett szó. Paradoxonnak hat de csak látszólag az: amíg a színház „szent hely" volt, eleve köze volt a élethez. De a mai ember nem szere *eleve* szentnek tartani semmit. Mi más a század nagy színházi stíluskeresése mint megannyi kísérlet az élet és a szín ház közti szakadék áthidalására?

Székely Gábor egy nyilatkozatába azt mondta, színházi munkájában az tartja a legfontosabbnak, hogy este elő adás legyen. Nem üres szellemeskedés ez: amíg emberek ülnek a nézőtére és színészek játszanak a színpadon, meg van a remény rá, hogy a színháznak köze lesz az élethez. Ügy érzem, ez a , ami Székelyt a legmélyebben izgatj . Megvallom, nem láttam Székely vala-mennyi munkáját, de nem szeretnék valamennyi látottra sem kitérni, csupán néhányra az utóbbi három-négy esztendő időszakából: nevezetesen azokra, melyeket e tekintetben különösen érdekesnek tartok.

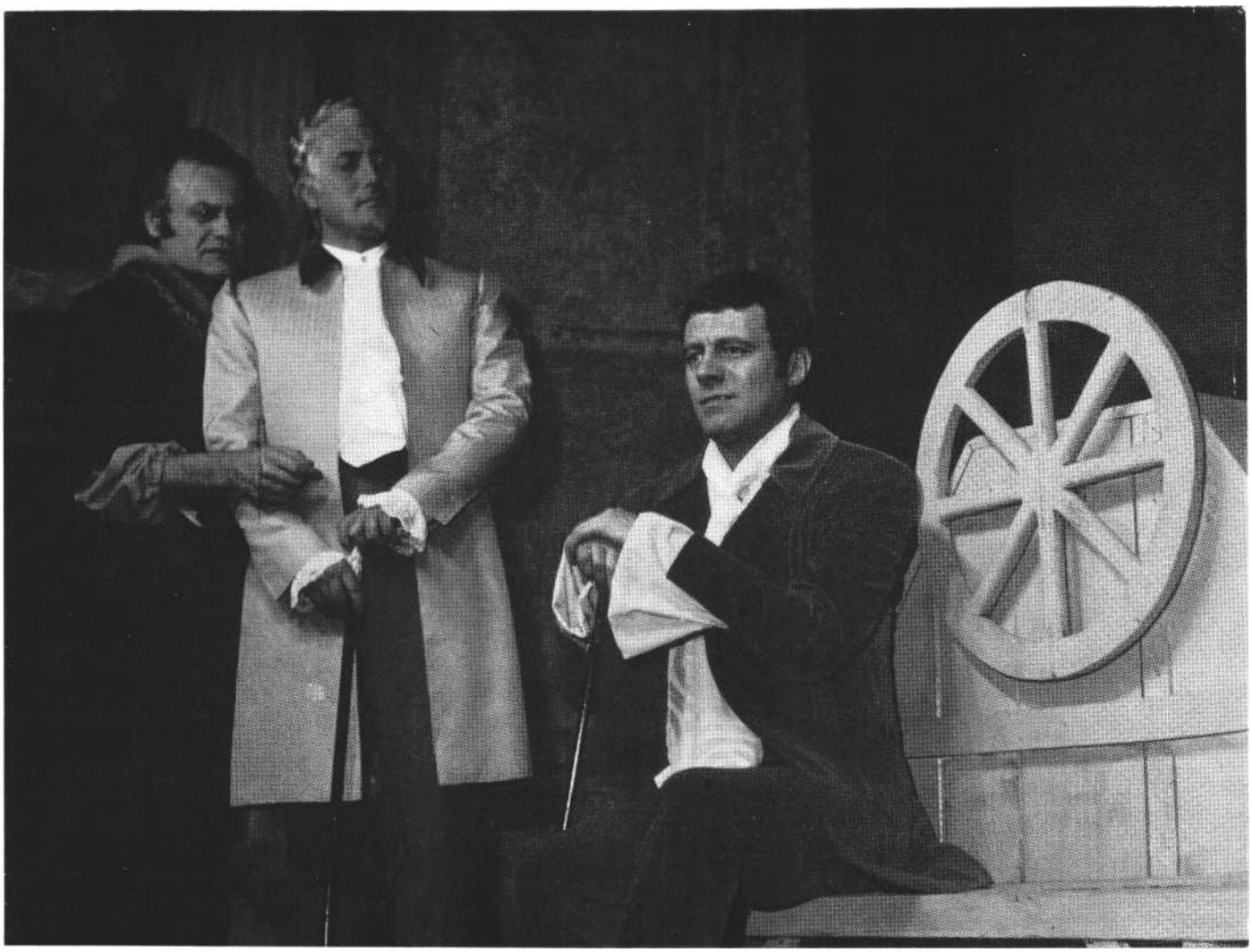
Az atelier „bevallása"

Nyitott színpad. Székelynél mindig nyitott a színpad. Ez önmagában még nem újdonság - sőt, már-már divatnak is mondhatnám -, mégis jellemző. *A Gácsérfej* előadásán is nyitott színpad várta a nézőket. A nézőtéri lámpák elsötétültek s a még sötét színpad mélyén piros betűs világító felirat jelent meg: CSENDET KÉRÜNK! AZ ELŐADÁST MEGKEZDTÜK. Színház a színházban? Nem: inkább színház az életben. Mindenki láthatott már ilyen feliratot, aki „hátulról", a művészbejáró felől ment be a színházba, csakhogy az épp ellenkező irányba, a kulisszák *mögé* szól. Székely, mielőtt elkezdené az előadást, kifordítja ezt a feliratot a közönség felé. Ez egyrészt játék, ha úgy tetszik, humor; másrészt vallomás. Ahogy a festészetnek is régóta kedves témája az atelier „bevallása". A hangsúly ezúttal a *mielőttön* van. Még nem született sem-miféle színpadi illúzió, játék, amit egy újabb játék megkontrázna, megkérdőjelezne, vagy akár feje tetejére állítana. A színház a színházban lehetőségei korlátlanok: a szolid „betétszámtól" a látványos cirkuszszínházon át egész a happeningig. Székelyt nem a régi színház sutzúzása érdekli, hanem egyszerűen a *színház,* mely hiteles, tehát igaz. A színház mely nem „ráadás" az életre, nem féltve őrzött ékszeres doboz, hanem az élet szerves része. Nincs egyedül: mind-azokkal rokoníthatnánk, akik - itthon és külföldön - annak tudatában alkotnak, hogy *az avantgardizmus után* jöttek.

S ha már a *Gácsérfejt* idéztük, érdemes megállnunk e darabnál, melyről maga a rendező így vallott a SZÍNHÁZ *r974/2.* számában: „Ezek a fiatalok (mármint a darab négy főhőse - P. A.) provokálnak, 'de ugyanakkor elmondják azt is, hogy szent dolgokkal nem tréfálnak. A probléma csak akkor merül fel, amikor a játékkal elérték pillanatnyi céljukat. Mit kezdjünk akkor, ha már fejreállítottuk a világot? Hogyan tovább? Mivel több csodatevő erőnk nincs, a humanitás és a fantázia kiapad, a játékkedv lelankad, kénytelenek vagyunk erőltetni, s ekkor válik a játék fáradt önismétléssé. Hazug formák helyett valódi formák keresgélése: erről szól a darab." Ha véleményem szerint a darab, különösen eredetileg, nem egészen erről vagy nemcsak erről szól, annál érdekesebbnek tartom a vallomást: azt is mondhatnám, rendezői *ars poeticának.* Persze Székely egyre következetesebben megkeresi a lehetőséget, hogy saját ars poeticáját is elmondja az előadásban, anélkül, hogy erőszakot tenne a dara-bon.

Amennyiben tehát a játéknak az is tárgya, hogy a fáradt formák helyett megtaláljuk az igazit, a színháznak mindenekelőtt be kell vallania magáról, hogy színház. Ahhoz, hogy végiggondoljuk, mit keres a színház az életben, először is magára a színházra kell figyelnünk. Székely valamennyi előadása fölött mintha ez a láthatatlan felirat függne: FIGYELMET KÉRÜNK! MIND-EZ A SÍNPADON TÖRTÉNIK. Amivel egyrészt *elidegenít,* megfoszt egy illúziótól, nevezetesen attól, hogy a szín-ház kulcslyukon át meglesett valóság (de hisz többek közt épp ez az a „forma", mely eleve lényegileg hiányossá, tehát érdektelenné teszi a színházat); másrészt *intim kapcsolatot* teremt szín-pad és nézőtér között, mert a közönséget „beavatja" abba a titokba, hogy színházban ül. Ebből pedig az is nyilvánvaló, hogy a „valódi formák keresgélése" korántsem puszta formai kérdés, mint ahogy Székelynél az atelier-gondok rendszerint tartalmi természetűek: azt is mondhatnám, a színház hivatására, lényegére vonatkoznak. Ez pedig mind a színészeket, mind a közönséget szükségképp közelről érinti.

Elegendő adatszerűen megemlítenem, *hogy* Szolnokon *a Dandin György* előjátékaként előadták *a Versailles-i rögtönzést,* s máris frappáns példát hoztam a fentebb mondottakra. *A Versailles-i rögtönzésben* Molière társulatát látjuk *próba közben* (hasonló effektus, mint a *Gácsérfej* előtt kigyulladó felirat), de mielőtt „összeállna" a darab, megérkezik a király, hogy megnézze az előadást, majd hallván, milyen „nehéz helyzetben" van a társulat, kegyesen megengedi, hogy másik, régebbi darabjukat adják elő. Székely Gábor előadásában ez a *Dandin György,* mely közvetlenül, szünet közbeiktatása nélkül követte *a Versailles-i rögtönzést.* Látatlanban persze ismét mondhatnánk, nem más ez, mint szokványos, „színház a színházban". És hogy mégis miért van másról szó? A két játék más térben, de ugyanazon a szín-padon folyik, mégis - a színpad-nézőtér viszonyból eredően - *más-más színpad* az, amikor a szolnoki színház színészei előadják Molière társulatának próbáját - és amikor Molière társulata, akik továbbra 1s természetesen ugyanazok a szolnoki színészek, bemutatja *a Dandin*



Molière: Dandin György (Szolnoki Szigligeti Színház). Rendezte: Székely Gábor. Polgár Géza, Peczkay Endre és Bárány Frigyes

Györgyöt. Előbb a nézőtér „üres", azaz a színészek látszólag nem vesznek tudomást a nézők jelenlétéről (bár ugyanakkor a közönségnek szánt *egy-egy* „célzás" erejéig mégis felhasználják, bele-szövik a játékba a nézők „illegális" jelenlétét). *A Versailles-i rögtönzés* végén megérkeznek a .fontoskodó urak, sőt az iránt sem marad kétségünk, hogy maga a király is megérkezik, vagyis „benépesül" a nézőtér: nekik szól a *Dandin György*. A legnagyobb lelemény ebben a királyi udvar és a mai nézőtér azonosítása: ez ismét olyan „formai" találat, ami egyúttal ars poetica.

Tárgyak premier plánban

Aligha véletlen, hogy 1971 őszén Székely Gábor, amikor kinevezték a szolnoki Szigligeti Színház művészeti vezetőjévé, *a Királyt* választotta, hogy elmondja vele művészi programbeszédét. Most a *Három nővér* bemutatója után méltán leírhatjuk: nemcsak különleges vonzalom fűzi őt Csehovhoz, hanem megvan a maga színházi látomása róla. Legutóbb ismét fellobbant a vita Csehov-játszásunk körül, s így került újra „terítékre" Székely Király-rendezése.

Magam erről az előadásról már kétszer is véleményt nyilvánítottam a SZÍNHÁZ hasábjain (az 1972/3. és az 1974[1]10. számban); nem kívánok visszatérni tehát, csupán néhány részletkérdésre.

Csehov a Királyban maga is élt a „színház a színházban" ötletével: az első felvonásban Szorin parkjában házi szí-nielőadás részére hevenyészett dobogó áll, melyen majd a felvonás végén Nyina fellép. De Székelyt már akkor sem ez a lehetőség izgatta, nem akarta ezt „kijátszani": maga a játékon belüli szí-nielőadás ugyancsak puritán volt. Viszont az ácsolt színpadot egész estére „ottfelejtette" a színen, ami szintén fel-ért egy önvallomással. Hasonlóan a fentebb említett példákhoz: emlékeztetés, hogy színházban vagyunk. Olyannyira ott felejtette, hogy *a Három nővér* elő-adásán is bent van a dobogó. Ez első pillantásra (s hallásra még inkább) vak-merőségnek hat. Hisz a Királyban mind-végig a régi és az új színház konfliktusairól, harcáról is szó van, *a Három nő*érben azonban ennek nyoma sincs. I1-letve halvány utalás: farsangolóknak, álarcosoknak kellene jönniük, de ez el-marad.

A dobogó beiktatása mégsem indokolatlan - még formálisan sem - *a Három nővérben*. Csehov utasítása szerint az első két felvonás Prozorovék szalonjában játszódik, ahonnan belátni az ebédlőbe. Ott az ebédlőben olyasféle dolgok történnek majd (vendégség, Irina névnapi ebédje), ami ünnep s egyúttal sajátságos „színjáték" a három nővér vidékiesen fakó életében. Székely tehát az ebédlőben „házi színpadot" lát; de ez a dobogó már nem csupán jelképként marad bent az előadás végéig, hanem sajátos életet kezd élni. Megvan a maga szerepe e „házi színpadnak" a harmadik fel-vonásban is, melynek helyszíne eredetileg Olga és Irina szobája, de megvan Prozorovék régi kertjében is. Sőt, paradox módon itt a kertben, a negyedik felvonásban válik dramaturgiailag is egyértelművé ez a dobogó : ekkorra már véglegesen szembekerülnek az álmok a valósággal, s Székelynek, úgy tűnik, nem is kellett mást tennie, mint *elolvasnia Csehovot, s* mintegy magától adódott, hogy mi az, amit az élet „házi színpadán" kell elmondani, s mi az, amit a valóság „szintjén".

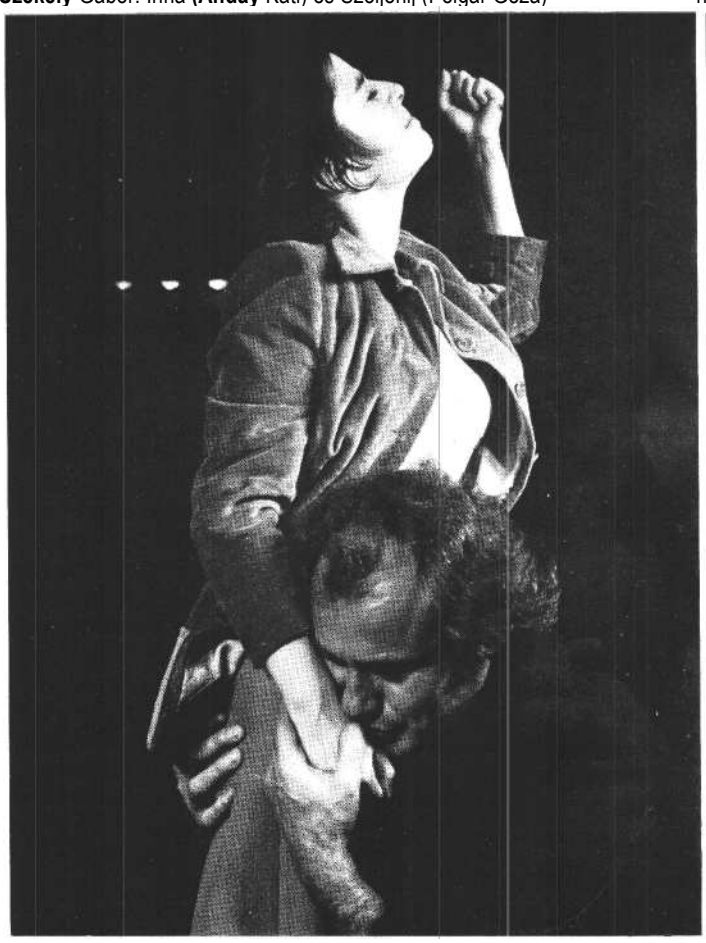
S itt le kell írnunk végre a tervező Székely László nevét is, aki majd vala-

mennyi említett előadáshoz játéktere komponált; s ha itt nincs is mód alaposabb szcenikai elemzésre, annyi feltétlenül megjegyzendő: rendező és tervező minden alkalommal bizonyságot tett róla, hogy kitűnően szót értenek. *A Házon nővér* előadásának dramaturgiája például Székely László függönyrendszerére épül: függönyök övezik és szelik át, több szinten is *a Három nővér* színpadát. Az előadás *úgy* kezdődik, *hogy* Irina körbeszalad a színen, és sorra elhúzza a függönyöket, ami ismét az atelier „bevallása". Egyrészt, mert már önmagában az is játék, hogy nem a színpad előtt legördithető bársonykortina szalad fel gépiesen, hanem a darab egyik szereplője (Anday Kati) saját kezűleg és benn
színpadon húzza el a függönyöket; más részt a függönyök elhúzásával „leplezetlen", mondhatnám, *meztelen* lesz a szín pad. Ráadásul Anday Kati mozdulat: nagyon is az *életre* utal: úgy tűnik, ez
függönyhúzás elsősorban nem is színpadi
és jelképes; inkább arról van szú hogy Irina a szobaablakok elől húzza cl a függönyt: hadd süssön be a nap. Később Versinyin azt mondja: „Mennyi virág! És micsoda remek lakás." Székely puritán színpadán természetesen nincs se virág, se lakás; a függönyök elhúzása azonban ehhez a mondathoz is expozíció: a kettő együtt a szellős játéktérben különös illúziót kelt, egy valóságosan nem létező otthon hangulatát terem-ti meg. De hisz épp erről. szól ez a szín-házi este.

Es még mennyi mindent tudnak ezek a függönyük! Még azt is megengedhetik maguknak, hogy az 'ebédlőben zajló névnapi ebéd jelenetét teljességgel eltakarják: néhány percig nem is látunk színészt a színpadon, csak a hangokat halljuk. S mindjárt ezt követően itt, a függönyök „karjaiban." talál. egymásra Andrej és Natasa (ez a néhány másod-perc alatt lezajló szerelmi történet az előadás legdrámaibb, legszebb jelenete). A második felvonásban, amikor Tuzenbach a zongorához ül és keringőt játszik. Csehov instrukciója szerint Mása egyedül keringőzik. Szolnokon Mása néhány mozdulattal összefonja az egyik függönyt, ezzel táncol; s mert Csomós Mari csodálatos színész, valósággal lelket lehel a függönybe. Vagy említhetnénk a tűzvész éjszakáját, amikor végül is Mása megvallja nővéreinek Versinyin iránti szerelmét: Olga szégyenében a függöny mögé szalad. Tímár Éva görcsösen beleburkolózik a függönybe, s Mása csak ezt a függönybe zárt, arctalan-alaktalan Olgát ölelheti meg, ami a testi közelség ellenére i-s a kettejük közti bejárhatatlan távolságot hangsúlyozza.

Ezeknek a függönyöknek több a költészetük mint a reális színpadi funkciójuk; mégis minden költészetük a reális funkcióhól fakad. Úgy látszik, így van ez Székely Csehov-rendezéseinek minden díszleteleméval kellékével, tárgyával. A csehovi enteriőrből csak azt tartja meg, ami nélkülözhetetlen; ezeknek viszont különleges jelentőséget tulajdonít. Csehovnál a fehér színnek szimbolikus sze-

Csehov: Három nővér (Szolnoki **Szigligeti Színház). Rendezte Székely** Gábor. Irina **(Anday** Kati) és Szoljonij (Polgár Géza)

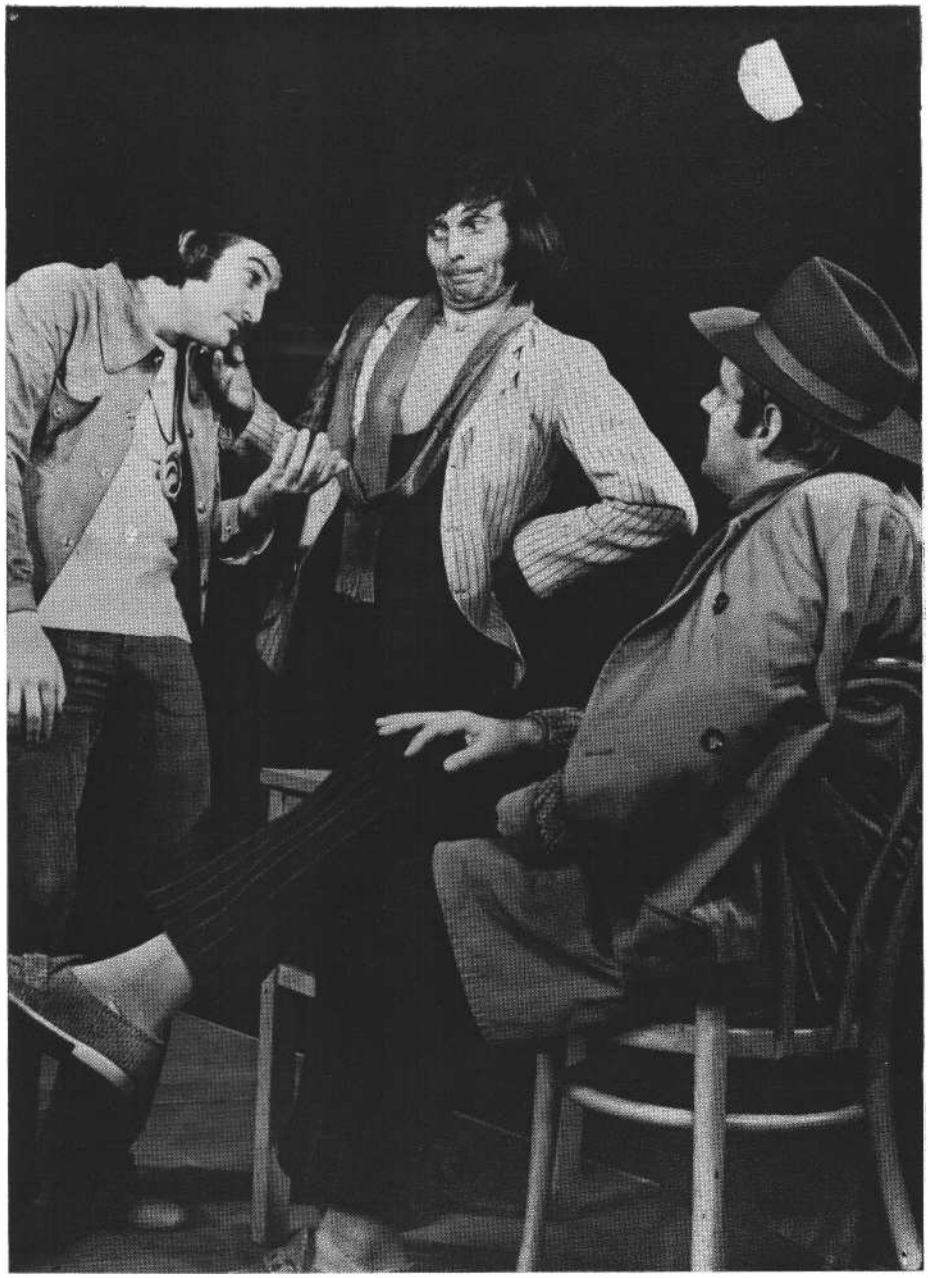


Csomós Mari (Mása) és Huszár László (Versinyin) a szolnoki Három nővérben. **Rendezte:** Székely **Gábor** (Nagy Zsolt felvételei)

repe van: *a* Sirályban Nyina, *a Három* nővérben Irina jelenik meg talpig fehérben. A tárgyak fehérségét már Székely Gábor olvassa ki ebből. *A Sirályban* különösen úgy érezhettük, hogy a lelőtt sirályban, a padok exponálásában vagy a fehér petróleumlámpa hangsúlyozott „szerepeltetésében" egyaránt Nyina fehérsége testesül meg. Ebben az előadásban a színészek ritkán kerültek premier plánba, a tárgyak annál inkább: Nyina a sirályt „beletartatta" a reflektorfénybe, s a halott fehér madár sokáig ott maradt a fehér pad előtt, épp a fény-körön belül; Mása odahajította a fehér kispárnát Arkagyinához, s a párna sokáig premier plánban maradt; a petróleumlámpát, mely egyedüli fényként tűnt fel a színpadon, Trepljov magával vitte Szorin tolókocsijához, letette a földre, s úgy mondta el Nyina történetét. A tárgyak tehát a Fehér Miklós tervezte játéktérben valóban a drámai erő-vonalak kirajzolói lettek.

Hasonló dologról van szó *a Három nővér* mostani előadásában is, csakhogy itt a fehér mellett a fekete a színpad másik domináns színe. Ha a fehér Irináé, ez Másáé. *A Sirály* himnikus szépséggel erősítette fel Nyina alakját - s ez Bodnár Erika igazi mélységeket feltáró alakítását is dicséri; *a Három nővér* - színészileg is, a tárgyak „szerepeltetését" tekintve is - összetettebb előadás. A fehér és fekete tárgyak azonban itt is gyakran premier plánba kerülnek, s drámai pólusokat jelölnek: az ideák, az elérhetetlen Moszkva felé röppenő álmok és a földhözragadt kiábrándultság, bénító tehetetlenség végleteit, melyek között emberi sorsok csíráznak és fulladnak el, akkor is, ha Székely színészeit sokszor a függöny mögé vagy a borongós homályba utasítja. *A világítás* Székely Csehov-rendezéseinek lényeges stílusjegye: többet mondanak el itt a fények, mint amire a még oly tüzetesen, aprólékosan kidolgozott enteriőr valaha is képes.

És a fényben mindvégig ott a *Három nővér* színpadán egy asztalka, kancsó vízzel és poharakkal. Nemcsak a „házban", hanem a „kertben" is. Székelynek ez is nélkülözhetetlen, noha látszólag nincs funkciója. Végig nem iszik senki ebből a vízből, csak az utolsó felvonásban tölt Olga magának egy pohárral. Csehov instrukciói közt hiába keresem az utalást erre, legfeljebb Prozorovék kertjének leírása ad némi fogódzót: „Jobbra a ház terasza. Itt az asztalon palackok és poharak. Látni, hogy az imént pezsgőztek." De ez a jelzés legfeljebb az ötletet adhatta: Székelynél szó sincs pezsgőzésről. Mit jelent hát ez a kancsóiban áporodó víz? Talán, mint a *Sirályban* a petróleumlámpa, elsősorban hangulatot akar teremteni? Talán arra utal, hogy a Prozorov-ház élete állóvíz? Lehetséges. De nem kevésbé ez is az atelier „bevallása": ez a kancsó víz s a poharak *egyszerűen be vannak készítve a színpadra*. Ahogy az előadói emelvényre oda szokás készíteni a vizet: ha az előadónak kiszárad a torka, ihasson egy kortyot. A színészek természetesen nem isznak belőle, de a kancsó épp ezáltal válik színpadi költészetté. Jelképesen arra is utal, hogy a színészet nemcsak gyönyörűség, hanem *gyötrelem* is. De ezzel már utal arra a másik gyötrelem-re is, ami a színpadon megjelenített alakok vergődő-tehetetlen életformájából fakad.



Ciprian: Gácsérfej (Szolnoki Szigligeti Színház). Rendezte: Székely Gábor. Szombathy Gyula, Piróth Gyula és Huszár László

A néző „bekerítése"

Ez az, amit a színpadi *több dimenzió* keresésének neveznék Székely munkáiban. Mindazt ugyanis, amit eddig elmondtam - s hasonló elemzéseket szinte vég nélkül készíthetnénk az előadások egyes részleteiről, elemeiről -, némi rosszmájúsággal formalizmusnak vagy legalábbis formai keresésnek lehetne nevezni. Csakhogy Székely rendezéseiben épp az az izgalmas, hogy a forma keresése többszörösen tartalmi vonatkozású Nem csupán arról van szó, hogyan játsszunk ma Csehovot, Molière-t, Cipriánt stb., bár ezt a kérdést sem lehet merőben formai szempontnak vagy stíluskeresésnek elkönyvelni : ha Csehov valóban mai hangon tud szólni a mai néző-

höz, akkor végül is a lényegnél vagyunk. De másról is szó van, amit fentebb már jeleztem: Székely nem csupán megkeresi azokat a gondolatokat, melyek érzése szerint az adott darabban a nézőknek a legtöbbet mondják, hanem mintegy ezt megelőzően megkísérli visszahódítani a nézőtér bizalmát. Úgy tűnik, 'ezért tér monomániásan vissza előadásaiban a kimondatlanul is hangsúlyozott kérdés: *mire jó a színház az életben?* A feleletet természetesen nem az előadásra akasztott, valamiféle profetikus jóslatnak kell megadnia, hanem magának az előadásnak, a játéknak: ahogy *a Versailles-i rögtönzésre a Dandin György* eljátszása felel. Ebben rejlik Székely rendezői dramaturgiájának dialektikája, s ezért tud Csehovval, Cipriánnal, Molière-rel és másokkal --- hangsúlyozom, a darab megerőszakolása nélkül, sőt épp annak érzékeny, árnyalt, mai olvasása által - igazi *közéleti színházat* teremteni.

S bár ebből az is kiderülhet, hogy Székely Gábortól távol áll, hogy didaktikus legyen, mégis felmerülhet a kérdés: a színpadi több dimenzió sokoldalú kibontása, az előadások „rétegezése", gondos felépítése ellenére nem marad-e hűvösen intellektuális ez a színház? Nem színpadi eszközökkel megfogalmazott esszé-e ez a színház társadalmi hivatásáról? Kétségkívül ez a legfőbb veszélye a Székely-féle színháznak. Nyilván maga is érzi: egyre következetesebben törekszik rá, hogy előadásaiban a színészek mintegy érzelmi fogóba zárják a nézőt. *A* Sirályban ennek még nemigen láttuk eredményét, de a *Dandin György*, *a Gácsérfej* és a *Három nővér* egyaránt jó példát kínál. Nézzük meg közelebbről e három darab úgynevezett negatív hőseit: Daradint, akit végül is saját férfiú élhetetlensége miatt szarvaznak fel, Daciont, a *Gácsérfej* „szakállas urát", aki a „gácsérok" meggyőződése szerint kicsinyes egzisztenciális félelemtől nem mer emberi módon élni, valamint *a Három nővér* Natasáját, aki mint Andrej felesége egyre agresszívebb „uralkodó" lesz, s mind a három sógornőjét kiszorítja végül a Prozorov-házból. E figurákat *elsősorban ez* jellemzi a Székely-féle értelmezésben is. Nem arról van tehát szó, hogy feje tetejére állítaná a hősöket, s a negatívokból csinálna pozitívet, a jókból rosszakat. De megkeresi bennük az embert, s ezáltal valóságos érzelmi sokkba hozza a nézőt.

Dandin Györgyöt Polgár Géza ját szotta, s neki megvan az a tulajdonsága, hogy a legellenszenvesebb figurába is be tudja lopni a már-már könnyes önsajnálatot, ami egyszerre nevetségessé, de egyúttal elesetté is teszi. Ráadásul a rendező a kezére játszott: felerősítette azokat a hangokat, melyek Dandin társadalmi kisebbségérzését indokolták, s a mai néző társadalmi igazságérzete szerint eleve a paraszt Dandinnel érez együtt s nem a belőle csúfot űző üres fejű arisztokratákkal., s ez bizonyos mértékig akkor is igaz marad, ha ez a paraszt afféle pénzes „kulák", ha az arisztokrata anyósban, apósban is ébrednek emberi érzelmek. A játék azonban, mint utaltam rá, nem a molière-i komédia visszájára fordítására megy ki, hanem a nézőtér percenkénti érzelmi váltásaira: ez az, ami végül is a színpad-nézőtér áramkört megteremti.

Hasonló dologról van szó *a Gácsérfejben* is: Dacian valóban pökhendi, tehát kiérdemli a „gácsérok" ellenszenvét és haragját; Iványi József azonban az emberi kiszolgáltatottságnak útját járatja meg Daciannal, s a konformista hatalom képviselője egyszerre szánalmat ébreszt bennünk. Ismét csak nem e 'báránybőrbe bújt farkas felmentéséről van szó, hanem az emberről: Székely nem engedi a nézőket fekete-fehérben gondolkozni. S minél szélsőségesebben nem engedi, minél erősebb színészi effektusokat tud előcsalni, annál több köze lesz a színháznak az élethez. Fokozottan érvényes ez Monori Lili Natasájára a *Három* nővérben. Székelytől szereposztási telitalálat, Monoritól színészi remeklés ez a Natasa. Érdes, önző, kíméletlen, szívtelen, aki jellegzetesen csak „alakítja" a kedvességet, az ember ön-magába zártságának, egoizmusának már-már abszurd hangjait hozza a játékba, mégis átütően természetes, azaz emberi. Róla valóban hittel mondhatja Andrej (Piróth Gyula) : „Natasa derék, becsületes asszony, egyenes és nemes lélek." Andrej szereti a feleségét, s Natasát lehet szeretni, noha magabiztosan tapos bele a három nővér életébe, és átszervezi a Prozorov-ház egész életét. De be-hozhatatlan előnye van velük szemben: ő tud élni. S a fát, melytől este fél, valóban ki kell vágni a kertben, s helyet-te szép, illatos virágok kellenek. De Monori Natasája mégsem felmentés, ha-nem épp ellenkezőleg, ítélet, színészileg is az: a szavaiból, egy-egy gesztusából sistergően feltörő gonoszság félreérthetetlen.

Nem véletlenül emeltem ki e három előadásból épp az ellenszenves figurákat: úgy tűnik, Székely ezeket tartja kulcsnak. A néző érzelmi „bekerítése" természetesen csak akkor lenne teljes, ha hasonló dialektikával építtetne fel minden szerepet. Ezt eddig a **Gácsérfejben** sikerült a leginkább megközelíteni, bizonyos dramaturgiai átdolgozással is a „gácsérokat" játszó színészek segítségé-re sietve. E tekintetben *a Három nővér* bizonyos hiányérzetet hagy bennünk. Bár a Natasával szembeállított Prozorov-lányoknak sok szép és emlékezetes pillanata van (Tímár Éva és Anday Kati színészi pályáján is jelentős esemény ez az előadás), mégis egyedül Csomós Marinak sikerül szenvedélyes drámává izzítania e tehetetlen-élhetetlen vergődést.

P. A.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL:

Hermann István:
A Zora a Pécsi Nemzeti Színházban

Mihályi Gábor:
Jelenetek Rákóczi életéből

Szeredás András:
A Don Carlos Kecskeméten

Nánay ***István:***
Megszelídített előadások

Róna Katalin:
Mi lesz veled, zenés színház?

Peterdi Nagy László:
A Cseresznyéskert története

Czére Béla:
Vázlat Móricz dramaturgiájáról

Földes Anna:
Kecskeméti találkozás Gábor Miklóssal

Szántó Erika:
Portrék Sütő András drámájából

Cserje Zsuzsa:
Latinovits, az előadóművész

Molnár Gál Péter:
Magyar Színházművészéti Napok az NDK-ban

Szilágyi Ferenc:
Áprily drámatöredéke Csokonairól

---

négyszemközt

Folyamatos megújulás

Beszélgetés a Huszonötödik Színház művészeivel

Gyurkó László a Valóság 1974 áprilisi számában részletesen, hitvallásszerűen megfogalmazta: milyen színházat szeretne. Abból, hogy azt a bizonyos színházat csak szeretné Gyurkó, következik, hogy ilyen még nincs, s nyilvánvalóan következik az is, hogy a Huszonötödik Szín-ház magában hordja az eszményi csíráját, sőt jó néhány jegyét meg is valósít-ja.

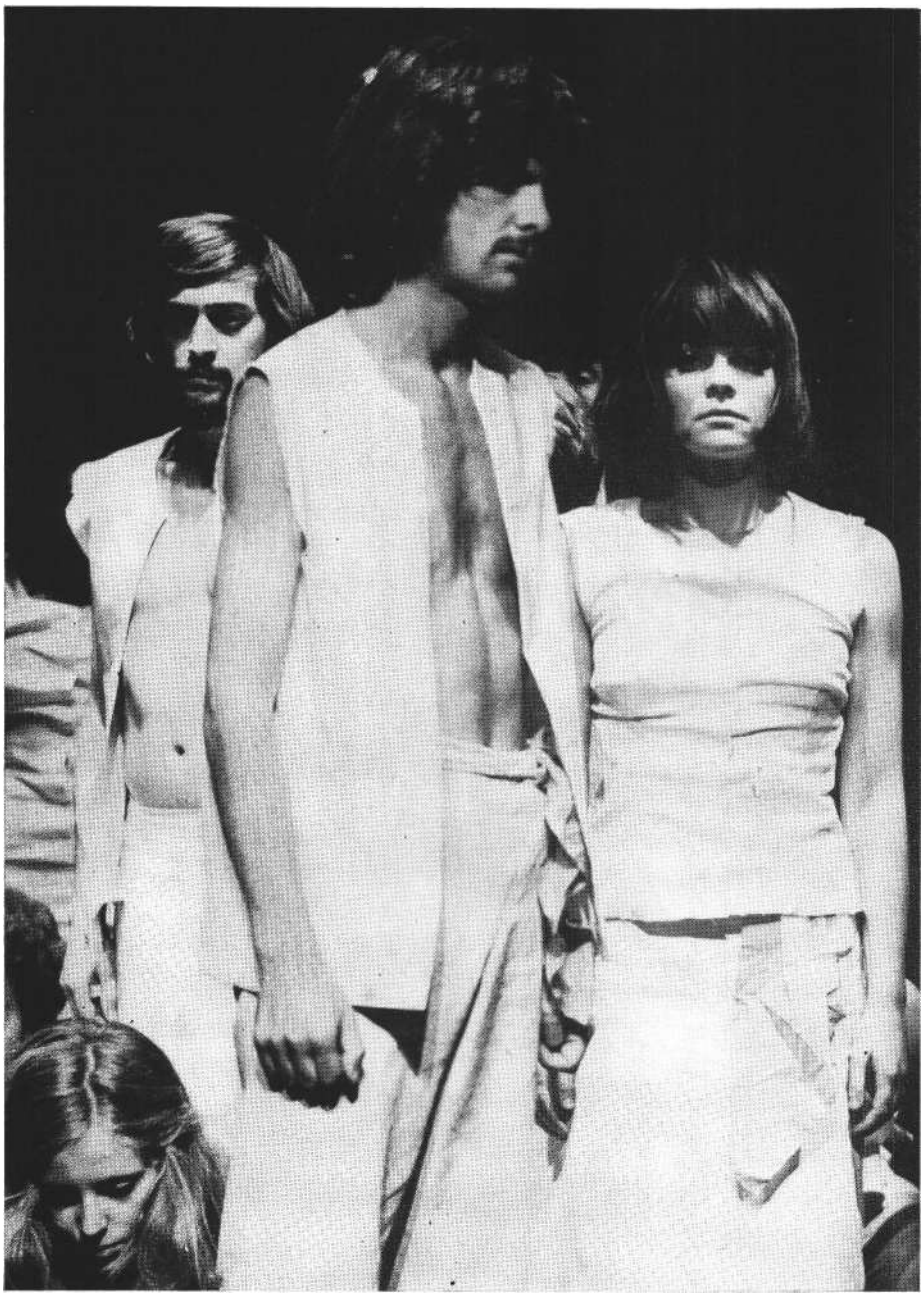
Tanulmányában Gyurkó László többek között azt írja, hogy „a színház folyamat; egyetlen jó produkció még nem igazán jó színház; jó színház az, mely folyamatosan képes jó produkciókat létrehozni". Más helyen : „nemcsak az eredmények és a sikerek halmozódnak föl, hanem a hibák is beleépülnek a jelenbe és a jövőbe; a kisebb-nagyobb döccenőket, megoldatlan problémákat, apróbb vagy súlyosabb hiányosságokat ideig-óráig lehet feledni és feledtetni, de ha a színház nem képes újra és újra megteremteni az alkotómunkához elengedhetetlenül szükséges összhangot a koncepció és a társulat, a világnézet és a közönség, a tehetség és a lehetőség között - még akkor is, ha ez az összhang sosem lesz tökéletes, ha minden probléma megoldása új problémát szül -: a csőd, legyen az látványos széthullás vagy csendes agonizálás, elkerülhetetlen."

Folyamatosság és az állandó Megújulásra való képesség - mit jelent ez a Huszonötödik Színház esetében? Erről beszélgettünk a színház művészeivel.

- A színház idén kezdte meg ötödik évadját. Négy év alatt tíz bemutatójuk volt. Ha magamban rendszerezném a produkciókat, többféle osztályozás kínálkozna. Engedjék meg, hogy most formálisnak és mechanikusnak tűnő szétválasztással éljek: az első időben főleg egy-egy színészre épített előadást mutattak be, később egyre inkább a közösségi produkciók domináltak. Az évad elején több új taggal bővült a társulat, rutinos, erős egyéniségű színészeket szerződtettek. Megkockáztatható a feltételezés: ismét a színészközpontú produkciók kora következik, avagy egyfajta szintézis jön létre?

Szigeti Károly: Nem hiszem, hogy bármiféle koncepciót kellene keresni a négy év alatt bekövetkezett ilyenfajta változásokban. Inkább szükségszerűség volt ez, az adottságokból következett. Kezdetben színészeink voltak, s nem is akár-milyenek! De hiányzott a megfelelő „háttér", a színészegyüttes. Aztán az évek során felnőtt, kinevelődött egy új „színészcsapat". Azok, akik az Egyetemi Színpadról, más amatőr együttesektől vagy csak egyszerűen az utcáról különböző indítékkal hozzánk csatlakoztak, felnőttek a feladathoz, s közülük nem egy ma a színház vezető művésze. Ehhez a folyamathoz másfajta játékformára, stílusra volt szükség, olyanra, amelyben nem elsősorban az egyéni produkciók a döntőek. így kerültünk közel az együttes játékhoz, ami számunkra különben is az egyetlen lehetséges megnyilatkozási forma. Az együttes teljesítmény ugyanis színházunk lényege. Ebből a szempontból példaképem Ljubimov színháza, ahol egyszerűen nincs statiszta. A legnagyobb művészek sem tekintik alacsonyrendű feladatnak a kis szerepek el-

Jelenet a Vörös zsoltárból (Huszonötödik Színház)



játszását; aki az egyik este főszereplő, az másnap lehet, hogy szótlan résztvevője a játéknak. A résztvevőn van a hang-súly, ugyanis ott mindenki egyenlően fontos részese a produkciónak. S ennek a mi térszínházunkban hatványozottan így kellene lennie. Számomra az együttes játék nem drillel létrehozott egységet, a színész egyéniségének kiirtását jelenti. Hanem azt, hogy a színész ne robbantsa szét magánszámával az előadást, hogy a rendező koncepciója mellett ne legyen még négy vezető színésznek külön-külön egyéni elképzelése.

Jordán Tamás: A produkciók közösségi jellege és a színész szabadsága - ez alapvető dilemma. De a kettő nem zárja ki egymást, sőt! *A Vörös zsoltár* ebből a szempontból, ha lehet, végletes példa. Hiszen látszólag csak a szigorúan megkoreografált mozgásformák megvalósítására kell a színész, arra, hogy egy-szerre lépjen, emelje fel a karját és így tovább. Holott ehhez a darabhoz legalább akkora színészi teljesítmény kell, mint egy hagyományosabb formanyelvűhöz. Itt elsősorban a színészi közlésvágynak, a mondanivalónak kell érvényesülnie. Ha *a Vörös zsoltár* előadásai nem mindig azonos színvonalúak, annak főleg az az oka, hogy nem mindegyikünk tudja felidézni a főpróba, a bemutató feszültségét, amikor a koreográfia megtelt tartalommal, és azt jelentette, amin k szántuk, és amikor létrejött valami leírhatatlan kontaktus a néző és a színé z között. A legmagasabb művészi élmény a katarzis ritka állapota következett akkor be, azt hiszem, a nézőtéren is, de bennünk bizonyosan. Ezt sorozatba csak a mesterséget a mainál jobban tudó színészek képesek létrehozni. Tehát a színészek mesterségbeli tudását kellene fejleszteni a közösségi produkciók sikere érdekében is.

- Valószínűleg a mesterség alaposazbb elsajátítása sem árt. De úgy érzem, nemcsak a mesterséggel van baj a Vörös *zsoltárnál és más daraboknál is. Amikor üres tekinteteket, mechanikusan végrehajtott mozdulatokat látok, óhatatlanul felmerül a kérdés: azonos célért azonos gondolatok jegyében lépett-e színre minden szereplő? Ugyanaz a hit vezérli-e a színészt és a darabok* megálmodóját? *Iglódi István:* A hit is technika kérdése. A hit önmagában mit sem ér, azt ki kell fejezni, láthatóvá, átélhetővé kell tenni. Végletesen fogalmazva: tulajdonképpen nem is a hit maga a fontos, hanem az, hogy a néző számára megjelenjen az a bizonyos hit. S ez bizony mesterségbeli kérdés. Én technikai minimumnak tekintem, hogy valaki, aki színpadra lép, szépen beszéljen, jól mozogjon. De a mesterség mindig művészi kérdés, tehát a technikai minimumon túl levő kérdés. A mi produkcióinkban is létre kell jönnie - jobb szót nem tudok rá - az átlényegülésnek.

Jobba Gabi: Itt aztán igazán kell! Éppen *a Vörös zsoltár* próbáinál gondolkodtam el azon, milyen elképesztően nehéz feladat ezt a darabot játszani. Talán nem is nekem, hanem azoknak, akik először voltak ebben a produkcióban színpadon, s alapvető technikai problémákkal küszködnek. Pedig állítom, mindenki maximális teljesítményre törekedett, de ...

Iglódi István: Igen, de maximálisra csak törekedni nem elég. Mert a térszín-házban a nézőtől karnyújtásnyira nem lehet csalni. Minden más színházi formánál lehet. A körítéssel - világítással, díszlettel, jelmezekkel, számos színészi fogással, a nézőtér és a színpad távolságából adódó attrakcióhatással - elfedhetők az előadás hiányosságai, legfeljebb később rájövök, hogy becsaptak. Nálunk ezek a segédeszközök hiányoznak. Nagy hibák, bakik lehetnek az elő-adásainkon - vannak is, például az egyik *Vörös* zsoltár-előadásnál végig belógott az *Utópia* akasztókötele -, de ezek nem befolyásolják különösebben az élményt. Ám dolgozhat mindenki precízen, egyszerre, ha hiányzik az a bizonyos átlényegülés, megette a fene az egész előadást. S ennek az átlényegülésnek a metodikáját kellene kidolgozni, tanítani.

Szigeti Károly: A mesterség üres virtuozitása elviselhetetlen és bosszantó. Önmagában a mesterségbeli tudás nem elegendő. A mögöttes - nevezzük világnézetnek, történelemszemléletnek vagy egyszerűen intellektuális felfogóképességnek - szükséges ahhoz, hogy valaki ebben a játékkörnyezetben megfeleljen.

Jordán Tamás: És színészi tartás meg közlésvágy. Az első percekben - idézhetem bármelyik előadásunkat - még nem lehet tudni, miről, hogyan fog szól-ni az előadás, a nézőknek mégis tudni, érezni kell, hogy itt tisztességes és valódi közlésvágy van mindenkiben. A tisztességes szándékunkban, azt hiszem, nem [ehetett kételkedni egyetlen produkciónknál sem.

Iglódi István: A színészcentrikus - nevezzük így - és a közösségi játék szembeállítása, gondolom, már az eddigiekből is kitűnik - nem szerencsés. De talán még jobban megvilágítja a színész különleges feladatát és szerepét ebben a játékformában, ha a „negatív rivalda" hatására utalok. Itt végzetes érzelmeket kell elhitetni intim környezetben. Minden lazítás, hanyagság...

Gyurkó László: ... és indiszpozíció, hiszen ez mindenkivel előfordulhat ... *Iglódi István:* ...igen, szóval minden pillanatnyi kihagyás azonnal meglátszik, és ez kizökkentheti a nézőt az előadás menetéből, megszakadhat a kapcsolata a színészekkel. Másfelől pedig a színésznek olyan koncentrált állapotban kell lennie, hogy túl tudja tenni magát a nézőtér mikroreagálásain is. Mert minden reagálást, legyen az mosoly, fintor, tenyérbe süllyesztett arc, a bőrén érez a színész. S ehhez a koncentrált állapothoz eljutni, ez is mesterségbeli kérdés, ha úgy tetszik, az átlényegülés része.

- A színház eszményének megfelelő, ideális színészről Gyurkó László azt ír-ja, hogy legyen művész és társadalmi lény, a rendezőről pedig azt, hogy önálló alkotó művész. A Huszonötödik Színház produkcióinál hogyan érvényesül a szín-ésszel és a rendezővel szemben támasztott fenti követelmény? Különös tekintettel arra, hogy számos előadás több rendező „műve", s a próbamunkát a színészek és a rendezők aktív együttműködése jellemzi.

Szigeti Károly: A rendező a legmesszebbmenőkig szuverén alkotó. Amikor előfordul, hogy többen rendeztük az előadást, annak mindig külső kényszerítő körülmény volt az oka. Gyorsabban, felkészületlenebbül kellett dolgoznunk, mint máskor, s ezt egy rendező igaz lelkiismerettel nem vállalhatta. Ezért ketten-hárman „tettünk ki" egy ideális, sokoldalú alkotót. Meg kell mondanom, hasznosak is a közös rendezések. Könnyebb, kényelmesebb a bírálgatás, a kontrázás, mint a közös kínlódás, az egymás szüntelen kontrollálása, a sokszor kíméletlen viták. De ez utóbbi az, amiért érdemes mégis csinálni. Minden munkában csak az egy-mással szembeni teljes nyíltság vezethet eredményre, s ez kell hogy jellemezze a színészekkel kialakítandó kapcsolatot is. A rendezőnek pontos és határozott képet kell kialakítania a darabról, de ami-kor elkezd a színészekkel dolgozni, attól kezdve a színész legyen a főszereplő. A rendezőnek módot kell adnia a

színésznek a gondolkodásra, az alkotó munkára, ehhez megfelelő légkört, közszellemet kell teremteni. Például a *M-AD-Á-C-H* esetében a darabot többször átdolgoztuk. S mondhatom, hogy az egész társulat nemegyszer, amikor be-jelentettük, hogy mindaz, amit eddig csináltunk, nem jó, valami másra lenne szükség, átalakult dramaturgiai, montázskészítő közösségé. A rendezőnek az a feladata, hogy a színészt improvizációk sorára késztesse, hogy egy-egy fel-adatot nagyon sokféleképpen próbáljon megoldatni, s ne azonnali kész megoldásokat várjon. A próbákat szentnek kellene tekinteni, s megadni azt a lehetőséget, hogy sok elképzelés szülessen ugyanazon cél érdekében; hogy alkotó munkává váljon az útkeresés; hogy minden színészi eszköz a legjobban szolgálja a közös mondanivalót.

*- **A** M-A-D-A-C-H esetében ez utóbbi követelmény nem mindig érvényesült, jó néhány színészi megoldás ön-célúnak hatott, Például szépen húzódzkodnak a színészek, de kérdés: minek? Szigeti Károly:* Éppen hogy nem szépen húzódzkodnak, mert nem azt fejezik ki vele, amit szerettünk volna !

Iglódi István: Hogy milyenek a M-AD-A-C-H eszközei, játékstílusa, arról lehet vitatkozni. De itt megint a mesterségbeli tudás hiányához érkeztünk vissza. A testi erő, a húzódzkodás, a bukfenc, a szaltó szép dolog, de csak akkor színházi eszköz, ha valamit ki tudok velük fejezni. Ekkor már művészi eszköz.

Gyurkó László: Azt mi magunk tudjuk legjobban, mennyi minden maradt üres, mondhatnánk formális megoldás csak azért, mert a színész nem tudott feladatának kellőképpen eleget tenni. Ezzel kapcsolatban a közismert tyúk-tojás kérdés merül fel. Ki akarunk alakítani egy új formanyelvet, ehhez megfelelően képzett és felkészített színészek kellenek. Képezzünk először ilyen színészeket, és csak azután mutassuk be a darabot? Vagy pedig előadások közben tanulják meg a színészek a formanyelvet? Meggyőződésem, hogy az utóbbi a helyes megoldás. Egy kísérletező színház - nem szeretem a kísérletező jelzőt, hiszen minden művész kísérletezik, de ebben az esetben jobbat nem tudok - csak az előadások tükrében alakíthatja ki a maga stílusát, formanyelvét.

Szigeti Károly: Én is vallom, hogy mindenképpen ezt kell csinálnunk. Önálló stílust, színházi iskolát csak akkor lehet teremteni, ha annak minden hatáselemét sokszorosan kipróbáltuk, felülvizsgáltuk, ha megkeressük a hanghatások legszélesebb lehetőségét, a világítás, a hangosítás, a színpadi mozgás megannyi variációját és így tovább. Ez laboratóriumi körülmények között nem megy, csak előadásokon keresztül, a közönséggel való szembesítés útján. Például a leningrádi Akadémiai Gorkij Színház elő-adását nézve döbbentem rá, milyen ma-gától értetődő könnyedséggel, természetességgel ismernek és játszanak egy stílust - nyugodtan mondhatom: iskolát - fiatalok és idősek. Ez Magyarországon nem alakult ki. Még azoknál a ki-tűnő vidéki előadásoknál is, amelyek látszólag egységes stílust képviselnek, feltűnő, hogy nem mindegyik színész képes vagy hajlandó a rendezői koncepciónak megfelelően játszani, vagy csak jobb belátása ellenére teszi. Hogy ez a helyzet megváltozzék, ehhez nemcsak egyetlen vagy néhány színházban kell megújulnia a játékfelfogásnak, hanem komplex változásra van szükség, az írók, a színészképzés, a művészi közvélemény áthangolására.

- A közhangulat, a közvélemény azonban igen nehezen változtatható. A Huszonötödik Színházzal kapcsolatos közhangulat, különösen a színházi világban, úgy tudom, nem egységes. Mi ennek az oka?

Gyurkó László: Színházunk törzsközönsége fiatalokból áll. Nem tudunk annyi előadást tartani, hogy ne teljen meg a nézőterünk. Mi tehát nem panaszkodhatunk a közönségünkre. Ugyanakkor nem hallgatható el, hogy nem minden fórumon olyan kedvező a fogadtatásunk, mint a törzsközönségünknél.

Jordán Tamás: Vannak, akik, ha ugyanazt, amit mi mutatunk be, mondjuk egy birminghami együttes előadásában látnák, másképpen, lelkesebben reagálnának.

Szigeti Károly: Nagy érdeklődéssel figyeltem az újságokat, vajon az őszi Bács-Kiskun megyei turnénkról vagy a belgrádi BITEF-en való szereplésünkről mit írnak. És rangos lapok, művészi hetilapok nem közöltek egyikről sem egy sort.

Jordán Tamás: Ami a kollégák véleményét illeti, rendkívül vegyes. Vannak, akik a mindenáron való elkülönülést, a különcködő modernkedést vetik a szemünkre, vannak, akik azt állítják, azén játszunk közösségi darabokat, mert kevés és rossz színészünk van. Pedig a helyzet fordított: nem a színészanyag szabja meg a darabot, hanem a világnézeti alap, a közlési vágy, s ennek kell megfelelnie a színésznek.

Iglódi István: De vannak olyanok - ezt is tedd hozzá -, akiknek nagyon tetszik az előadásunk, de hozzáteszik : én ezt nem tudnám végigcsinálni. Ők látják mindazt a nehézséget, többletkövetelményt, amiről az előzőekben már volt szó. Az ő szavukban az elismerés is ben-ne van. Úgy érzem, hogy egy út bizonyos részét megtettük. Létezik a magyar színházi közízlésben egy íratlan mérce. Ha ehhez a mércéhez méretünk, akkor mindig könnyűnek találtatunk, mindig rossz színházat játszunk. De nekünk éppen ez a mérce ad létjogosultságot, mert ezt a mércét kell megváltoztatnunk elő-adásainkkal. A nagyon jó előadásainkkal.

Jobba Gabi: Ha az ember külföldi újságokban megjelenő és a magyar színházi élettel foglalkozó beszámolókat olvas, azt látja, hogy a Huszonötödik Színház soha nem marad ki a méltatásból.

- A külföldi elismerést jelzi az is, hogy a Huszonötödik Színházat már másodszor hívták meg a BITEF-re.

Gyurkó László: A belgrádi BITEF, úgy hiszem, a három legrangosabb színházi találkozó egyike. Nem szokásuk ugyan-azt az együttest többször meghívni. Éppen ezért rendkívül megtisztelő számunkra, hogy *a Fényes szelek* után most *a* M-A-D-Á-C-H-csal szerepeltünk másodszor a fesztiválon. Majd minden előadást láttunk - a társulat a saját pénzén maradt ott, hogy minél többet tapasztalhasson -, s állíthatom, nem vallottunk szégyent. Ezt igazolják a kritikák, s a legtekintélyesebb jugoszláv kritikusok kerekasztal-beszélgetése, amelyen a legjobb három produkció közé sorolták *a M-A-D-Á-C-H-ot*. Rend-kívül rossz időben, zuhogó esőben, minden közlekedési eszköztől jó húsz percnyire játszottunk, mégis zsúfolt házunk volt. Nagy élményünk: Efrosz *Don Juanja,* Swinarski *Szabadulása,* és érdekes volt a Belgrádi Drámai Színház *Tarelkin halála-előadása.* Az egyik nagy „slágert", Wilson produkcióját én nem szeretem. Jó néhány rossz, naturalista elő-adást, érdektelen modernkedő produkciót és kifejezetten nem színházi látványosságot, hangversenyt láthattunk. Elő-adásunkról a belgrádi televízió színes filmet is készített.

Jordán Tamás: A belgrádi közönség sokkal természetesebb, mint a magyar, így például azokról az előadásokról, amelyek nem érdeklik a nézőket, egyszerűen elmennek. A mienkről nem mentek cl. *A M-A-D-Á-C-H* első perceiben, a labdázáskor a nézők rögtön játékostársunkká váltak, „kapura lőttek", „bombáztak" bennünket, percek alatt megteremtődött a darab alaphangulata.

- A sikeres fesztiválszereplés felvillantott képei után - befejezésül - a tervekről szeretnék információt kapni.

Gyurkó László: A napokban lesz az első bemutatónk; Szuhovo-Kabilin *Tarelkin halála* című darabját színházunk új tag-ja, Szőke István rendezi, és befejezéséhez közelednek *Kőműves Kelemen-da*rabom próbái, Szigeti Károly rendezésében. Az évad harmadik bemutatóját Iglódi István viszi színre. Színházunk életében egy-másfél év múlva jelentős változás következik be. A beszélgetés elején megfogalmazódott a kérdés: folyamatosság vagy megújulás? Igyekeztünk választ adni : folyamatosság *és* megújulás. Az eddigi tíz bemutatónk mind más-más jellegű volt, mégis - úgy gondolom, nemcsak mi látjuk így - mindegyik magán hordta a színház jel-legét, stílusát. A színház programja továbbra is változatlan, stílusa is lényegében megmarad. De az új körülmények új helyzetet teremtenek.

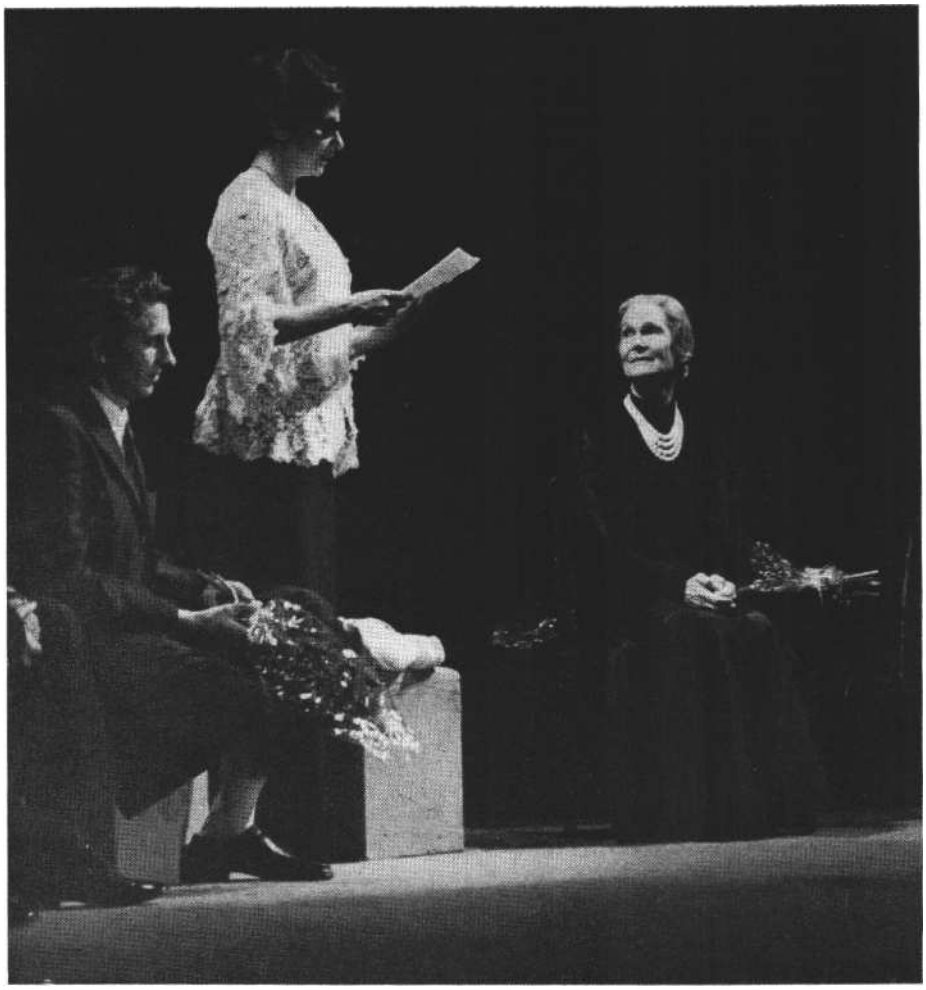
A beszélgetésünkben annyiszor említett külső körülmények ismét megújulásra sarkallnak. Szeretnénk, ha a folyamatosságot megtartva akkor is mindig meg tudnánk újulni, amikor erre nem külső tényezők késztetnek bennünket.

*

A Huszonötödik Színház öt évadja alatt két színházhelyiségben, de tulajdonképpen soha nem igazi színházi körülmények 'között dolgozott. Ahhoz, hogy programját valóra tudja váltani, a belső feltételeken túl az alapvető objektív létfeltételeket is biztosítani kell. Tudomásunk szerint minden érdekelt és felelős szerv egyetért abban, hogy állandó színházhelyiségre van az együttesnek szüksége, és reméljük, a közeljövőben ez a gond véglegesen megoldódik. És ez esetben - a folyamatosságot megtartva - nemcsak akkor újíthatnák meg magukat, amikor erre a külső körülmények sarkallják őket.

Nánay István

Jelenet Hernádi Gyula Utópiájából. Középen: Iglódi István (Huszonötödik Színház)



Péchy Blankát köszönti születésnapján Váradi Hódi az Irodalmi Színpadon (Ikládv László. felv.)

„A színház örök"

Beszélgetés Péchy Blankával

Lezajlottak az ünnepségek. A gyémánt-diploma, a Munka Érdemrend arany fokozata s nem utolsósorban az Irodalmi Színpad köszöntő estje után a 8o esztendős Péchy Blanka töretlen erővel dolgozik. Íróasztalán még ott a megválaszolandó levelek, táviratok halma - már amit meg lehet válaszolni, mert ismeretlen tisztelők, rajongók százai köszöntötték a színésznőt, a versmondót, az írót, a diplomatát és a szép beszéd fáradhatatlan propagátorát, a Kazinczy-díj alapítóját -, de túl ezen a hálás kötelességen, idejét új könyvének gondja köti le, *a Beszélni nehéz!* című kötet korrektúrája.

Most mégsem a hihetetlenül gazdag és sokoldalú életmű állomásairól faggatom a művésznőt; inkább elvi, elméleti kérdésekről.

- Míívészi pályáján végigtekintve, hogyan látja a színház, a színpad változásait?

- Izgalmas stílusváltó korszak tanúja volt az a - századunk elején induló - színésznemzedék, amelyhez tartozom. Még nem tűnt el a deklamáló, álklasszikus, gyakran bizony színfalhasogató játékstílus, ami ellen már a múlt században reformot indított a minden tekintetben élethűségre törekvő meiningenizmus. Láttunk megrendítő pátoszt és kiábrándító álpátoszt, igazi egyszerűséget és keresett őszintoséget, verizmusba torkolló naturalizmust és realizmusba nemesedő őszinteséget. Aztán ismét és ismét felbukkantak újabb és újabb változatok. Pezsdítő és lehangoló kísérletek nagyon is vegyesen. Riadtan, sokszor kétségbeesetten néztem a valóságtól elrugaszkodó, jórészt elképesztésre szánt próbálkozásokat - a hazaiakat és külföldieket egyaránt -, de idős fejjel belátom már: ha másra nem, okulásra mindenesetre jók még a félrefogások is. Megmutatják, mit tűr cl a színpad, mit nem, mit utasít vissza a közönség s mit fogad el. - A legvadabb merészségekből is fakadhat frissítő hatás, ha lenyesik róluk a vadhajtásokat. Mindenkor védekeztek és küzdöttek a stílusok meg-merevedése ellen. Nyilván szükségszerű törekvés ez.

- Hogyan foglal állást abban az elvi és gyakorlati vitában, amely világszerte zajlik író, rendező és színész között? Ön szerint kié a kulcsszerep?

– Voltaképpen mindhármuké, hiszen író nélkül nincs darab, színész nélkül nincs előadás, rendező nélkül nincs köz-vetítő az író és a színész, a színdarab és a néző között. A vita azon fordul meg, beéri-e a rendező a közvetítő szereppel? Megelégszik-e a korántsem csekély feladattal, hogy átfogja a mű egészét, irányítsa. és egységbe ötvözze minden egyes szereplő művészi munkáját? Vállalja-e, hogy a háttérben maradva, a színészeken keresztül érvényesítse művészi elképzelését? Nem mindenki vállalja. Előtérbe tolakszik és mutogatja magát egyikmásik. Ebből ered aztán a vita, hogy a színészé vagy a rendezőé-e a kulcsszerep.

– Kétségtelenül kényes kapcsolat a színészé és a rendezőé. Tapintatot, taktikai készséget követel. Üdvös tehát, ha mindkét fél fölvértezi magát ezekkel a képességekkel.

– Ön hosszú időt töltött Bécsben, Reinhardt színházában. Erre apellálva kérdem meg: van-e a magyar színjátszásnak olyan sajátossága, amely megkülönbözteti a világ egyéb színpadaitól?

– Minden nemzet színjátszásának van olyan árnyalatbeli sajátossága, amely többé-kevésbé megkülönbözteti más nemzetekétől. Meg sem kísérelem ennek játékbeli megnyilvánulását érinteni. Reinhardt színházában szerzett tapasztalataim főként munkamódszerünk különbözőségére vonatkoznak. Előrebocsátom azonban, mindezek a múltra érvényesek csupán, mert a közben eltelt csaknem fél évszázad alatt örvendetesen megváltozott idehaza a színházi munkaerkölcs. Persze, hagy még kívánnivalót most is.

– Nálunk élt még akkor a hiedelem, hogy a színjátszáshoz ösztönös tehetség kell, s a gondos szerepmunka - nem kevésbé a műveltség - árt a színészösztönnek. Következésképpen számos színpadon kellő figyelem és fegyelem nélkül folytak a próbák. Napirenden volt a késés, a próbamulasztás, jóllehet a vétkezőket pénzbírsággal sújtotta a szín-házi törvényszék. Reinhardtnál nem működött ilyen törvényszék, mégis csak elvétve hiányzott valaki. Várakozás, trécselés, időfecsérlés helyett egyfolytában s igen buzgón dolgoztak a maguk szerepének érlelése és az összjáték kialakításának érdekében. Itthon némelyik vezető színész csak az utolsó próbákon „hozta művészetét" (ripacsék szójárását idézve), addig csupán markíroztak, azaz sú-

gó után ledarálták szerepüket. Csakhogy a magyar színész rendkívül tehetséges, ennélfogva láttam én idehaza akkor is lenyűgöző alakításokat, viszont az együttes játékából hiányzott a megalapozottság.

– *Mint előadóművész, mit tart a pódium és a színpad közötti leglényegesebb különbségnek?*

– A leglényegesebb különbség, hogy a színészt keret fogja körül. Benne él a darab cselekményében. Segíti partner, díszlet, jelmez, kellék, a színpadtér, melyben mozoghat, s nem utolsósorban a biztonságot jelentő tudat, hogy ott a súgó. ha rászorul.

– A pódiumon mozdulatlanul áll egyszál maga az árva előadó. (Ha ugyan nem üli körül közönség, ami a teljes magánynál is rosszabb.) Nem segíti senki, semmi. Neki magának kell megszereznie és lekötnie a hallgatóság figyelmét, hangulatot teremteni és fölhevíteni a szíveket. Mindezt többnyire néhány perces versek keretén belül. Kegyetlen hely a pódium. Sok nagy színészünk pellengérnek tartotta, s rá nem lépett semmi pénzért. A jó előadóművész színésznek is jó, a gyenge - vagy éppen rossz - nem jó színésznek som.

– Hibás elvnek tartom, hogy férfiköltők verseit csaknem kizárólag férfiakkal mondatják a rádióban és a tévében. Fájlalom a nők háttérbe szorítását annál is inkább, mert van közöttük néhány kiváló, s akadna több is, ha foglalkoztatnák őket.

*

Péchy Blanka 1959-ben hagyta abba a versmondást. Mindig meglevő lámpaláza egyre nőtt, s szervezete veszélyeztetése nélkül nem folytathatta volna.

Beszélgetésünk közben az íróasztalon tornyosuló levélrengetegből előkerül néhány olyan is, amely a gratuláló sorokkal elsősorban az előadóművészt köszön-ti. Egyiknek írója egy régi zeneakadémiai estre emlékezik, amelyen Hámán Kató társaságában vett részt, s ahol először találkozott Péchy Blanka művésze- tével. Akkor Szép Ernő szeretetét lopta be a hallgatóság szívébe, mint ahogy ő volt az - ezt egyébként valamennyie tudjuk -, aki Ady Endre igazi, első tol- mácsolója volt. Ezt bizonyítják a falon függő Ady-kéziratokra írt dedikálások: „Péchy Blanka asszonynak, mert úgy érzem - megérdemli! Szeretettel Csinszka"; „Ady kongeniális interpretálójának Ady Lajos"; „Péchy Blankának, *aki* úgy szavalt Adyt, hogy az maga is forradalom volt. Hatvany Lajos". - Igen, Péchy Blanka Ady-estjei nemcsak művészi, hanem politikai fórumok is voltak; oly-annyira, hogy az illegalitásba vonult kommunista vezetők nem is látogathatták fellépéseit, mert azokon köztudomásúlag ott tanyázott a titkosrendőrség.

– *Az imént a tévét említette. Ön szerint segíti-e avagy gátolja, sőt netalán veszélyezteti-e a televízió a színházat?*

– A színházat nem lehet megsemmisíteni. Ideig-óráig támadhatnak versenytársai, de a színház örök!

– *Új könyvének címe sejtet], hogy a Kazinczy-díj megalapításával nem ért véget Péchy Blanka nyelvművelő munkássága. A szép magyar beszéd versenyeiben is állandó tagja a bírálóbizottságnak. Mi készteti erre a következetes küzdelemre?*

– A meggyőződés, hogy most - amikor milliók indulnak el nálunk a művelődés felé, amikor szólásjogot kapott társadalmunk valamennyi rétege - legégetőbb feladataink egyike *az általános* beszédkultúra megalapozása. Hogy ez milyen nehéz feladat. - azt maguk a nyelvtudósok látják a legtisztábban. Megvalósítani egymaguk a legnagyobb igyekezette[1] sem képesek. Társadalmi *seg*ítség kell hozzá. Ez a tudat késztetett engem a Kazinczy-díj megalapítására. Példamutató beszédre akartam serkente-ni a hivatásos beszélőket, a szép magyar beszéd ápolására és oktatására a pedagógusokat. Egyikük útja sem könnyű. Titkokat rejtő ösvényen haladnak ugyanis, hiszen a beszéd törvényeit maguk a nyelvészek is *csak* keresik egye-lőre. Történelmünk viszontagságai közepette a fiatal magyar nyelvtudománynak anyanyelvünk elpusztítása ellen kel-lett hadakoznia. Háttérbe szorult az élő-beszéd tanulmányozása. *Most* azonban halaszthatatlanná vált, hogy feltárják ennek az élőbeszédnek törvényeit. Norma kell! De a tömegek megkérdezése nélkül nem szabad és nem is lehet a beszéd normáját leszögezni.

– *Beszélni nehéz!* című könyvemmel az általános beszédkultúra megteremtéséhez kívántam sok évtizednyi kutatásaimból leszűrt adalékokkal szolgálni. Egyszerű szavakkal, hogy mindenki megérthesse.

Lux Alfréd

Felelősen egy Csehov-előadásért

Beszélgetés Latinovits Zoltánnal

- Legszívesebben egyszer mondanék egy verset - és soha többet. Másként úgy tűnik: újra meg kellene írni.

Latinovits Zoltán tehetségének minden tartományát felderítette. Színészi jelenléte feloldódott az életre hívott alakokban. Teljes hűséggel vallott Ady Endre, József Attila, Krúdy Gyula, Karinthy Frigyes világáról. Két éve nem játszott színpadon. Mendemondák keringenek végletességéről - most nyugodtnak, kiegyensúlyozottnak ismertem *meg*.

A Miskolci Nemzeti Színház i975 januárjában bemutatja Illés István rendezésében Csehov *Sirályát*. Trigorint, az írót Latinovits Zoltán formálja meg.

– ***A*** Sirály *előadását rendezők választják ars poeticául. Martin Esslin, a neves angol kritikus, Csehov Hamletjének tartja. Valóban ilyen lényeges ez a dráma Csehov életművében?*

– Kétségtelen: *a Sirály* főmű, és Csehov legszemélyesebb alkotása. Önvallomás. Trigorin és Trepljov az ő kivetülései, ahogyan a többiek is, mind, egy-egy vonást képviselnek énjéből. Más drámái inkább a társadalomrajzot és - kritikát helyezik középpontba, a lírai és tragikus felhangok mellett mindig megszólaltatva a groteszket. *A Ványa bácsi* kínálta a tragikomikus lehetőségeket. Itt kevesebb mód nyílik arra, éppen *a Sirály* szubjektív fogantatása okán, hogy groteszket játsszam, amelyre pedig fogékonynak érzem maga$_m$. Az amerikai drámaírás a csehovi iskolán alap-szik. Veszprémben úgy játszottuk a realisztikusabb Arthur Millert, *Az ügynök halálát,* hogy egy kispolgár szánalmas vergődésében kutattuk fel ezeket a groteszk nyomokat.

– *Még nem kezdődtek meg a* Sirály *próbái. Milyennek látja Trigorin alak-ját most, a tényleges felkészülés előtt?*

– Trigorin félszeg, suta - olyan ember, akinek még a teáját is a szájához adják, beleteszik helyette a cukrot, fel is kavarják. Csak a városi ember fölényét őrzi meg, védekezésül, a falusi környezetben. Szereti a csendet, órákig ül a tóparton, horgászik. Ha a társasággal van, figyel, felméri az embereket. Szorgalmasan jegyez a novellái számára, kapkodó szavakat: „Tubákot szí, vodkát iszik, fekete ruhában jár . . ." Egész léte anyag az íráshoz. Befutott író, és nem érdemtelenül: tehetséges ember. Az utolsó felvonásban Trepljov idézi Trigorin egy mondatát, ezt a mondatot Illés István megtalálta egy Csehov-novellában. Ezt bizonyságnak érzem.

– *Az egész dráma folyamán Trigorin - a kötelességszerű bocsánatkérésen és udvarias szavakon túl, amellyel Trepljovhoz fordul - úgyszólván kizárólag csak nőkhöz intézi szavait: Arkagyinához, Nyinához, Másához. Ennek is bátortalansága az oka?*

– Trigorin fiatal kora óta dolgozott. Nehezen ír - megszenvedte a sikert. Nem ért rá élni, kielégületlen, zárkózott. Mása mellett azért enged fel, mert megnyugtatólag hat rá annak minden különcsége ellenére egészséges és realista lénye. Mása férjhez megy Medvegyenkóhoz. érzelmeit elnyomja, s mert ezt meg tudja tenni, túl is jut a reménytelen vágyakon - egyszerű megoldásokat talál, amelyeket meg is valósít. Trigorin vonzódik hozzá, de mint nő nem érdekli. Senki más nem érdekli, csak Nyina.

– *Milyen érzés fűzheti Nyinához, akinek szerelmét elfogadja ugyan, de aki mellett nem tart ki?*

- Találkozása Nyinával nem egy sikeres férfinak, egy „szerelem császzárának" találkozása a tapasztalatlan fiatal lánnyal. Trigorin is tájékozatlan ebben a fellángolásban. Nem kaland ez, nem megjátszott érzés. Nincs része benne az öregedéstől való félelemnek sem. Nyina a szerelem, a „költői szerelem". Nyina az egyetlen, az egyedül méltó. Egyedül az ő útja töretlen, a Sirály alakja felmagasodik. Miért nem sikerül mégsem ez a frigy? A maga idején elmaradt, s most későn érkezett el az őszinte szenvedély. Trigorin már nem tud mit kezdeni vele. Nyina színészi álmainak helyét sem látja a valóságban. „Nekem nincs saját akaratom ... - mondja, amikor Arkagyina percek alatt maradásra bírja egy teátrális jelenettel. Nem képes elszakadni tőle, nevük is összeforrott már a társaságban.

– *Hogyan érezheti Trigorin felbonthatatlannak. Arkagyinával való kapcsolatát, ha Nyina az egyetlen szerelme?*

– Anyai reminiszcenciák ébrednek fel Trigorinban. Arkagyina gondoskodik róla, minden akadályt elhárít előle, ki-véd minden ütést. Arkagyinának is hízeleg, hogy egy íróval, egy alkotóval él, de csak akkor tekint fel rá, ha maga is akarja. Azok közé az asszonyok közé tartozik, akik kotlós nőiségükkel egy életen át magukhoz láncolnak egy férfit, és úgy kezelik, mint saját teremtményüket. Ezek azok a társulások, amelyek nem szerelemből, hanem éppen a szerelem nem ismeréséből fakadnak.

– *Tehát: jó írónak látja Trigorint, és igaz embernek. Hiszen naivitásával, a gyakorlati létben való járatlanságával érvelve érzelmi kapcsolataiban is fel-menti a gyávaság, a megalkuvás vádja alól. Hogyan éledhet a drámai feszültség?*

– Ha a kudarc oka, hogy a fehér beleszeret a feketébe, igen egyszerű lenne a képlet. És igen szélsőséges, ha a tehetségtelen író sikert arat, a tehetséges pedig ismeretlenül él. Amikor kezembe vettem a Csehov-kötetem, kiesett belőle egy régi jegyzet. Akkor első olvasásra úgy érzékeltem, hogy Trigorin a tehetségtelen és Trepljov a tehetséges ember. Illés István most éppen fordítva látja. Úgy vélem, *a Sirály* akkor igazán drá*ma, ha* mind a ketten gyötrődő emberek. Trigorint írónak ismerik el az irodalmi körök, s ez 1896-ban, a *Sirály* megírásakor, tehát mintegy a cselekmény lejátszódása idején is, egy Tolsztojt, egy Gorkijt jelentett, azt a nemzedéket. amely Gogol, Turgenyev, Dosztojevszkij nyomán járt. Ez az irodalmi közvélemény ugyanakkor - a mű szerint - Trepljovot öreg embernek képzeli, tehát amit e fiatalember újnak gondol, mások szemében nem új, nem friss és intenzív. Nem meggyőző a műve sem, amelynek egy részletét Nyina mondja el a dráma elején. A csehovi szimbolika, amelynek zárja különösen bonyolult, előrevetít Trepljov sorsát, talán nem is csak az övét. Dorn, az orvos mondja: „...ha határozott cél nélkül járja ezt a festő utat, eltéved, és tehetsége csak a veszté okozza."

– *A Nyina-szerelem után Trigorin, közönyösen, a felszínes Arkagyinával való kapcsolatába visszasüppedten látjuk újra. Trepljov végül öngyilkosságot követ el. Kereshetők-e közös motívumok a két élet hanyatlásában?*

– Az unalmával is fojtogató orosz életben számtalan tehetség pusztult el. A Csehov-hősök elsikkadnak, tönkremennek, elisszák álmaikat. Torzók marad-nak. Ivanov felőrlődik egy meghatároz hatatlan keserűségben. Asztrov doktor szegény parasztasszonyokat járja a sárban, erdőtelepítésről, nemzetépítésről álmodik, és ott marad a vodkával. Ványa bácsi azt kiáltja: „Oda az életem! Tehetséges vagyok, okos vagyok, bátor vagyok ... Ha normális életet éltem volna, belőlem Schopenhauer lehetett volna, Dosztojevszkij." Akit ereje javával szolgált, Szerebrjakov is végigdolgozta a fiatalságát, éppen úgy, mint Trigorin Ezek az emberek nem úgy élnek, mint a demokráciában, hogy kiteljesednek és megőrzik a gyermek tisztaságát, ha-nem felnőttekké kényszerülnek válni átveszik annak a nagy malomnak a tulajdonságait, amely őket is roncsolja Ebben közös volt a sorsunk. Ady „átok-nak" nevezte, más megpróbálta tényszerűen megmagyarázni, a harmadik véletlennek hitte. Reményteljesen induló emberek törnek meg.

– *Láttuk, a szerelem is megtörik.*

– Csehovnál mindig a szerelem a kulcs: fényében hirtelen vakká válnak. A beteljesülés elmarad. Nem figyelnek egymásra, fáziseltolódások vannak. Soha nem tudják egymást szeretni, soha nem sikerül győzni. Ennek a gyökerei is felkutathatók: visszavezetnek a gyermekkorba, az ideológiai neveléshez - a társadalomhoz. Szellem és szexualitás, írás és szerelem - ez a *Sirály* témája.

– ***ön** a dráma olyan rétegeire is figyel, amelynek kibontását csak az elő-adás egésze vállalhatja magára. Hogyan látja Csehov-játszásunk gondjait?*

- Van olyan mű, amely első megközelítésre megvilágosodik, s minél mélyebbre hatolnak szövetébe, annál felszínesebbnek tűnik. E kiváló orosz szerző alkotásai viszont akkor tárják fel szövevényes teljességüket, ha mélyükre jutunk. Csehovot nehéz játszani: gyakran egy felületi dialóg burkolja a mögöttes tartalmakat. Nem az a lényeges, amit mondanak, hanem az, ahogyan mondják és különösen, hogy mit és miképpen tesznek - vagyis: az a jó Csehov-színész, aki egy életet hoz be a szín-padra, és evvel meghatározza az alakot, amelyet játszik. Már keveset járok szín-házba. A kaposvári és szolnoki előadást nem láttam. A Madách Színház *Sirá*lyából pedig számomra semmi sem derült ki. Úgy látom, talán Horvai István tette a legtöbbet *az új* szemszögű Csehov-játszás ügyében. A vígszínházi előadások hibája és egyben erénye, hogy David Borovszkij, a díszlettervező, aki már két ízben volt Horvai István munkatársa, ,,eljátssza" a művet. Például: Ranyevszkaja és családja életét a cseresznyéskert tartja, és ezt felszámolják azután. Nem vitatom, számos játéklehetőség adódott a megosztott színből, de rendkívül kietlen látvány volt. A sivárság nem a környezetben, hanem a lelkekben van. Csehovnál mindig a szépségben ég a fájdalom. Színművei a legvonzóbb helyeken játszódnak - a *Sirály* is. Az intérieurök végtelenül melegek. A kis színpad, a tó, amelynek tükre a fel-bukkanó hold fényét visszaveti, gyönyörűséges. Körülöleli a park - az orosz táj, amelynek növényzete nem burjánzó, buja, varázsát tisztasága adja, a nyír-fák nem nélküli, ártatlan szépsége. Persze a szépben annál nehezebb a csehovi groteszket felkelteni.

- A jó Csehov-előadások ösztönzően hatnak a színházi életre és a drámaírásra egyaránt. Nem szabad felednünk: azért kell belőlük is tanulnunk, hogy a mai, magyar színműveket felkészültebben, teljesebben tudjuk színpadra állítani. Hiszen a színház célja, hogy önnön kora elé tartson tükröt - és nem a tegnapi kornak.

Latinovits Zoltán

- A Miskolci Nemzeti Színházban, úgy látja, hogy megteremtődnek a feltételek egy ilyen értékű előadás létrejöttéhez?

- Illés István, a társulat főrendezője hivatott, harcos és emberismerő. Ha mesterségbeli fogyatékosságai lennének életkorából adódóan - én örömmel segíteném. És bizonyos, hogy nem venné zokon. Tehetséges ember más véleményét is mindig latba veti, hiszen azzal csak saját elképzelését gazdagítja. Ha én a tízes számrendszerben számolok, és más a tizenkettesben, át tudok váltani az ő számrendszerérc . .. Én csak avval nem tudok szót érteni, akinek semmiféle számrendszere sincsen.

Bogácsi Erzsébet

arcok és maszkok

BÁNYAI GÁBOR

Hárman a padon, avagy hol a negyedik?

Amikor az évad eleji szokásos ‚sajtótájékoztatón a Vígszínház terveiről, műsoráról beszélt Várkonyi Zoltán, színészi jutalomjátéknak nevezte Aldo Nicolaj darabjának, *a Hárman a* padonnak mű-sorra tűzését.

Kapás Dezső sem tekintette többnek a darabot, mint lehetőségnek három remek színész számára mesterségbeli tudásuk legjavának felvonultatására. Ez rendben is lenne. A baj csak az, hogy egyáltalán nem törekszik arra: ezt a szöveget színpadi jelenetekké, szituációkká építse, hanem hagyja folyni-folydogálni. Engedi színészeit mindvégig szólószerepet játszani, soha nem kényszeríti őket duettre. Pedig ez még az operettben is alapszabály. Nincs tehát negyedik résztvevője a játéknak, nincs karmestere, játékmestere. A rendező mindvégig kívül marad - a színpadon pedig nem jönnek létre szituációk, csak párhuzamos szólamok, melyek véletlenül sem kapcsolódnak egymásba. S ez nem a színészi játék minősítése.

A színmű egyetlen színhelyen játszódik, egyetlen terecske egyetlen padján. Találkozik két öreg ember, hogy lassan eltéphetetlen barátság alakuljon k[1] köztük. Harmadikként néha közéjük csöppen egy asszony - számukra az asszony emlékének mindenkori idézője -, féltékenységet és humort csempészve kapcsolatukba. A két férfit nyomasztja otthonuk légköre : szökést határoznak el. A szép tervet a természet borítja fel: egyikük, már hátizsákkal a vállán belehal a kamaszos izgalomba.

Bocca Libero: Bilicsi Tivadar

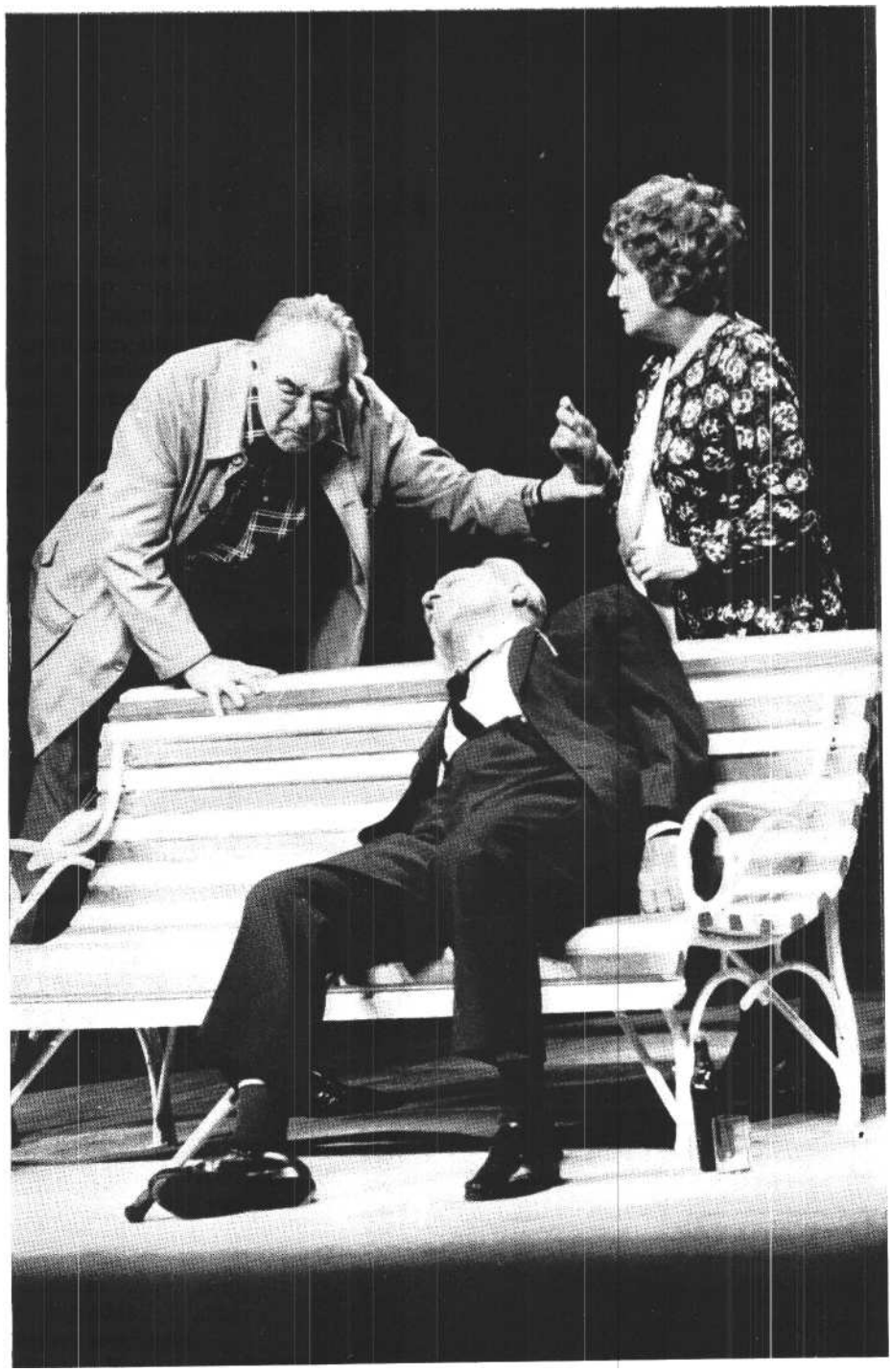
Legjobb szövege az egész darab folyamán az, hogy minduntalan elfelejti újdonsült barátja, Lapaglia nevét. Igy mindig azzal fordul hozzá: Te, hogyishívják! Ezzel a két szóval játszik el az egész előadás során Bilicsi Tivadar. Né-ha azt érzékelteti vele, hogy lenézi társát, elvégre mégiscsak ő a frissebb, a fiatalabb - legalább három hónappal! -, s őt nem is akarják szeretetotthonba zár-ni a gyerekei. Máskor a két szó csak amolyan ironikus felhang vagy egyszerűen csak töltelék.

Bocca Libero alig lát. Bilicsi ragyogó játékkal érzékelteti, hogy mennyire fontos számára a betegség leplezése. Egészen apró mozdulatokkal érzékelteti bizonytalanságát, gyengeségét. Idegesen járkál a pad körül, várja a barátját: minden egyes kör rítusához hozzátartozik a fordulóknál egy-egy tapogató mozdulat, a kéz jelzése a szem helyett. Az-után fokozatosan belelendül, már a lá-

Aldo Nicolaj: Hárman a padon (Pesti Színház). Bilicsi Tivadar (Bocca Libero), Bulla Elma (Ambra) és Páger Antal (Luigi Lapaglia)

bai is tudják az utat a kéz és a szem segítsége nélkül. S amikor megjön Lapaglia, aki három napja nem jelentkezett már, hangja gyerekesen számon kérővé válik, de rója a köröket tovább. Idegességében lépést téveszt, s máris riadtan rebben a kéz, a biztonságot nyújtó érzékelés irányába. Most már végérvényesen több ez a mozgás, mint fizikai cselekvés: a jellemet is minősíti, szinte szavaitól függetlenül. Nem arra figyelünk, miként korholja barátját, csakis mozdulatait látjuk, melyek állandóan ellenpontozzák szavait.

Bilicsit nem ez az egyetlen figura érdekli, hanem azok az indítékok, amelyek típussá tehetnék. Vagyis elvégzi azt, amire a szöveg képtelen volt. Bár-hol létező és létezhető alakot teremt. Ki-emelkedően szép az alakítása a darab utolsó jelenetében. Már közvetlenül a szökés küszöbén állnak. Mindenre gondol, mindent megszervez. Most újra gyerekké válik: álbajuszt szerez, nehogy fölismerjék őket, megvesztegeti a ház-mestert, hátizsákba pakol. Bilicsinek itt egyszerre sikerül éreztetnie, *hogy* ebben az emberben nemcsak a fiatalossá váló szenvedély, hanem az iszonyú félelem is dolgozik. Nem erőltetett a vidámsága, mégis ott érezhetni mögötte a fájdalmat. Nehezen mozdul odébb a padon, s még-is elhisszük neki : akár munkával is fenn tudja tartani magát és barátját. Mozdulataiban valami újra megtalált erő munkál, de aztán ezek el is akadnak fél-úton. Ismét a szöveg ellenére játszik - kitűnő színészi érzékkel. Nem szenti-mentálissá akarja degradálni a szituációt, hanem a mögötte meghúzódó igazi drámát akarja éreztetni. Ezt a kettősséget koronázta meg az utolsó pillanatban, amikor meghal Bocca Libero. Bilicsi, aki mindig leplezni próbált idáig, hangosabb volt, hogy erősebbnek látszódjék, játszott, hogy mindkettejükbe lelket öntsön, most egyetlen játszott mozdulat nélkül, szép csendesen elalszik. Örökre.



Bilicsi Tivadar, Bulla Elma és **Páger Antal a** Hárman a padon előadásán (Iklády László Felvételei)

Luigi Lapaglia: Páger Antal

Mindent tud az öregségről, amit halandó ember tudhat. S mindezt el is tudja játszani, kiváltképp, ha szövege is van hozzá. Sajnos, ezúttal csak az eszközeire hivatkozhatott - jószerivel a darab szövegétől függetlenül.

Páger - úgy tűnik - tudatosan lemondott az általánosításról, tehát arról, hogy Lapaglia figurájában a mindenütt érvényes vonásokra figyeljen. Helyette ragyogó színészi bravúrral eljátssza a maga elképzelését egy hetvenéves olasz öregről.

(A darab szempontjából ez teljesen mindegy, hisz szövege ezt is, azt is indokolhatná, és így se, úgy s^{e} jelent többet. De hogy Páger és Bilicsi alakítása ennyire más úton indul cl, az ismét egy kis adalék a rendezői elképzelések teljes hiányához.) Sebzett és indulatos ember ez a Lapaglia. Könnyen *haragvó* és könnyen elérzékenyülő. Mániákusan szereti az édességet, öreg napjainak szinte egyetlen értelmét, melyet azonban már kikezdett a gyermeki ön-kény. Ezért, amikor süteményt vagy cukorkát kap a figyelmes Boccától, elsüllyed körülötte az egész világ: csak arra figyel, s ilyenkor újra boldog. Ahogyan eszik, az mindennél többet mond cl sorsáról, az őt ért méltánytalanságokról. Ez a gyermeki öröm az arcán mélyebben beszél emberi tragédiájáról, mint a szerző könnyfakasztó szavai

Van egy jelenete az előadásnak: Lapaglia rosszul lesz, szívrohamot kap. Felejthetetlen pillanatok ezek - pedig látszólag alig több, mint egy színészi helyzetgyakorlat. Szinte lehetetlen leírni azt a mozdulatsort, ahogyan a rosszullétet eljátssza Páger: az örökösen teátrálisan és mókásan csapkodó Lapaglia mozdulatai megcsendesednek, valami iszonyú görcsben funkcionálnak csak, s az egész ember olyan kiszolgáltatottá és védte

lenné válik, mint amikor evett. S épp ezzel lép túl az egyszeri helyzetbravúron a színészi alakítás: mindig össze tudja kapcsolni a hitelessé nemesített szituációt az előzővel, visszaidéz, emlékeztet, egységet teremt. S ezáltal figurát. (Persze nem mindegyik szituációban valósul meg ez: néhol a szöveg és a felépítés hiánya olyan helyzeteket hoz lét-re, mely ellen a színészek ízlése tiltakozik, s így a hitelesség sem kérhető számon rajtuk. Az előadásnak ezek az íróilag és részben rendezőileg is kínos pillanatai minduntalan emlékeztetnek a darab silányságára, s a színészi játék emberfeletti küszködésére is.)

Amikor először megjelenik a két férfi padjánál Ambra, az ugyancsak magányos, nyugalmazott óvónő, a két férfi különbözőképp reagál erre. Bocca féltékeny, Luigi azonban gáláns és vonzóúr. Páger most játssza cl azt, ami szövege szerint egészen másutt van: a nőkhöz és imádott egykori feleségéhez való viszonyát. Kedves és barátságos: nem veszi észre, hogy ő tetszene Ambrának, s be-le is pirul, amikor az figyelmezteti erre. Egyszeriben amolyan tiszta kis kamasszá serdül vissza, s most már teljesen megértjük, mit jelentenek ennek az embernek a számára a szép és őszinte érzelmek. Páger kisfiúsan bohókás mozdulatai, félszeg és szégyenlős félmosolyai, zavart és ügyetlen babrálgatása egy kiszolgáltatottságában is erős egyéniséget példáznak.

Ambra: Bulla Elma

Belibben vidám kockás kabátjában a színpadra, a padhoz: előbb a macskáját keresi, később már ismerősként merészkedhet a két férfihoz. Mindig vidám és kiegyensúlyozott, mint akinek semmi baja sincsen. Nem adja ki magát szinte sohasem. Pedig ő is magányos, de nem azért, mert gyerekei eltaszították maguktól: neki sohasem is volt senkije, csak a megszámlálhatatlan nemzedéknyi óvodás, akik karácsonyra lapot küldenek, de meghívást soha.

Bulla Elma vidámságában és kiegyensúlyozottságában kezdettől ott bujkál és munkál a magányosság iszonyata. Annyira fegyelmezett, hogy az már szinte túlzás. Mindig nagyobb lélegzettel mond mindent a szükségesnél: mintha magába fojtana valamit, mintha még lenne mit mondania, csak a bátortalanság, a rossz tapasztalatok rettentik vissza. Mindig játszik, hogy ne vegyék észre: ő is melegségre vágyik, ő is egyedül van, ő is panaszkodhatna. A darab vége felé mondatja ki a szerző vele saját sorsának keserűségét. Addigra azonban már mindent tudunk róla Bulla alakításából. Szinte meglepetés minden egyes színre lépése. Nem akarjuk elhinni, mennyi színe van még - ugyanannak a tartalomnak a kifejezésére. Minden tárgyat megelevenít ehhez: a kötőtűt és a fonalat csakúgy, mint a bevásárlószatyrot. Állandó készenlétben van, mindig tudatosan fiatalos. Csak néha hagyja el magát, s ilyen-kor egyetlen pillanat alatt hozzáöregszik a két férfihoz. De ez is csak egy pillanat, s máris olyan vonzó teremtéssé válik, hogy megértjük, miért is annyira féltékeny rá Bocca Libero.

Alig néhány jelenete van csupán Bulla Elmának a darab során. Nem is lehet hát igazán harmadik a padon. Játéka révén azonban állandósul jelenléte, érezzük, hogy a pad sorsához immár ő is hozzátartozik. Amikor utolsó ízben találkozik a két öreggel, belőle is kibukik a féltve őrzött fájdalom. Könnytelenül sír, hangtalanul vádol. Nem az olcsó hatásokat keresi, pedig itt megvolna rá a lehetősége. Bilicsihez és Págerhez hasonlóan ő is makacsul keresi a lehetőséget arra, hogy igazi emberi figurát formáljon meg. Nem megsirattatni, megértetni akarja inkább az ábrázolt alakot. S neki ez maradéktalanul sikerült is. (A másik két színész mentségére legyen mondva - bár nem ők szorulnak erre -, ezt annál is inkább teheti, mert őt húzza le legkevésbé a szöveg ballasztja.) Kitű-nő alakítás Bulla Elmáé, egy teljes sors színpadra emelése.

S végül: reméljük, kerül még méltóbb jutalomjátékra is lehetőség mindhármuk számára. Csak szegődjön melléjük egy negyedik, s tán egy ötödik is: a rendező s az író.

Aldo Nicolaj: Hárman a padon (Pesti Színház)
Fordította: Nagy Magda. *Rendezte:* Kapás Dezső. *Díszlet:* Fábri Zoltán; *jelmez:* János-Márta.
Szereplők: Bilicsi Tivadar, Páger Antal Bulla Elma.

RÓNA KATALIN

A Bolond: Kálmán György

Kálmán György tíz évvel ezelőtt találkozott először *a Lear király* Bolondjának szerepével, amely fordulópontot jelen-tett pályáján. Színpadi arca többé már nem az a magányba merült, divatosan fanyar, okos, az élet problémáit ingerülten kutató emberé, akinek hosszú ideig szinte egyetlen színpadi megformálója volt. Bolondja a shakespearei tükör, lényéből kora magatartásainak bírálata árad, álmodozó bolond, mert fájdalmasan bölcs.

Ezzel a szereppel színészi pályájának új korszaka kezdődött. Egymás után következtek az újabb nagy teljesítmények: Lucifer, Marat, Quentin *A bűnbeesés utánban,* VII. Hadrian és *a Rosencrantz és Guildenstern* Színésze.

Csúcsteljesítmények és nagyszerű részletek, művészi teljesség és türelmetlen színészi útkeresés.

Tíz év telt el azóta. S most Kálmán György ismét Shakespeare-t játszik és ismét a Bolondot.

(...én *legalább bolond vagyok, te semmi vagy.) A* Bolond akkor jelenik meg a színen, amikor megkezdődik Lear király kálváriája. Máris csörgősipkáját ajánlja, és tanítani kezdi a királyt, mint aki tudja az igazságot, mint akinek feltett szándéka, hogy megmutatja az igazságot. Bolondságával megvilágosítja a Bolond által bolondnak tartott Lear elméjét.

Kálmán György alakításának nagyszerűsége most is, akárcsak egy évtizede, abban rejlik, hogy őszintén csengő szavaiból, végletekig leegyszerűsített játékából, minden rezdülésből a környező világ szemlélése-tükröződése árad; ahogy megérti és megérteti világát, korát. Az ő alakításában ez a sokat vitatott s a még mindmáig nem teljesen megfejtett Bolond-figura a színpadi történés legfigyelemreméltóbb alakja lesz.

A Bolond nem főszerep, a szónak a szövegterjedelem, a színpadi jelenlét meghatározta értelmében. Ám Kálmán színészi lényével, hitével olyan teljességre tudja emelni a Bolond alakját, filozófiáját, hogy akik a nézőtérről figyel-

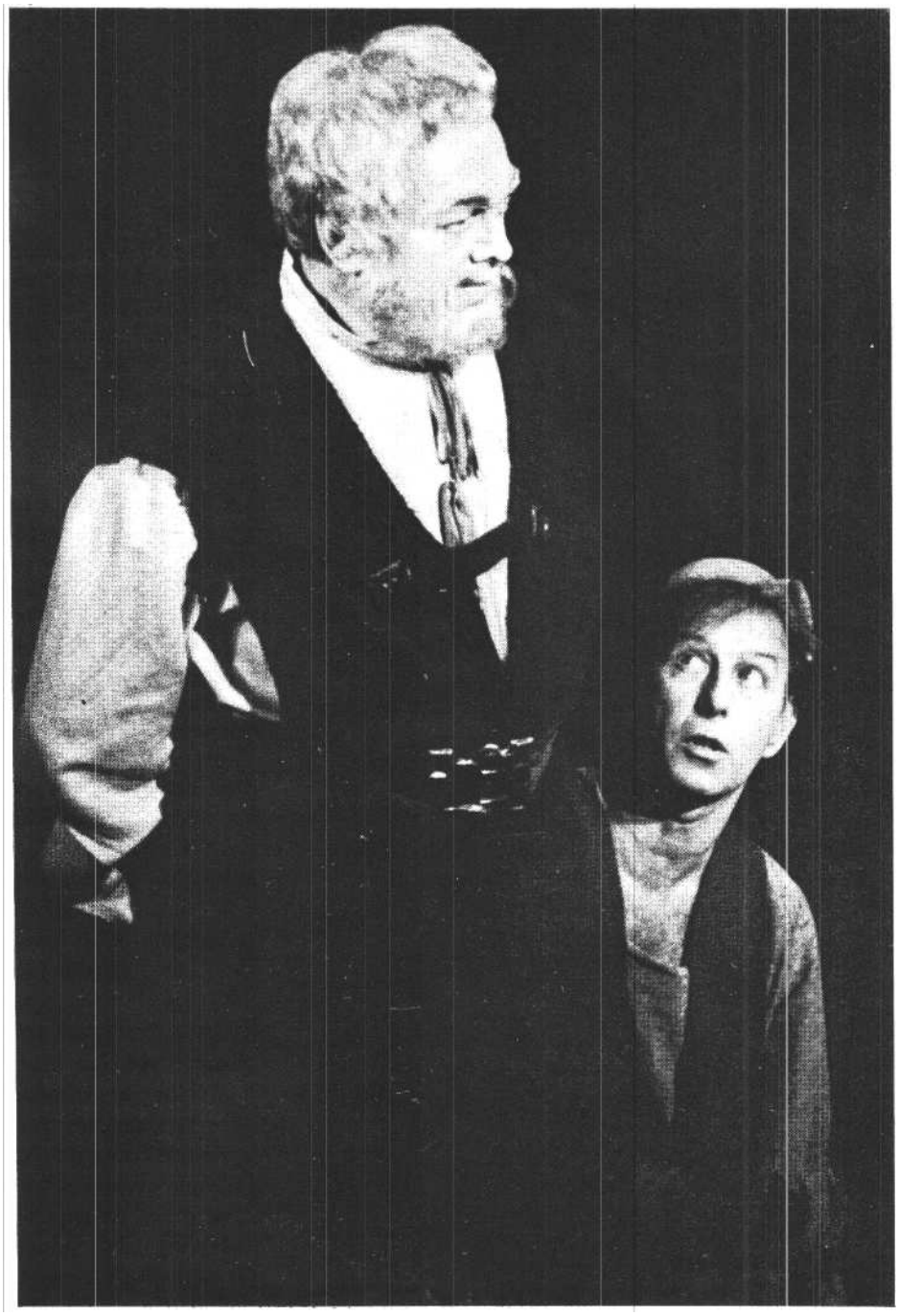
jük, pontosan érezzük: ez a Bolond biztosan látja a valóságot, talán a jövőt is. Nemcsak a jelent képes groteszk humorral, kegyetlen fájdalommal, féltő együttérzéssel elmondani-végigjátszani királyáért, de ha figyelnének rá, ha megértenék őt, túlmutatna feladatán.

Ez a láttató látás pedig a színész egyik legnehezebb feladata. S igazán csak azok képesek rá, akiknek erős belső látásuk van, akik önmagukban meg tudják teremteni a látomás igazságát, hogy aztán megajándékozzák vele a nézőt. Kálmán közülük való.

(És oly idő jön ...) Az első találkozás után a Bolond Gloster udvarában csak csendes szemlélője, pillanatnyi kommentátora az eseményeknek. A színész áll, félrehúzódva a nagyuraktól, karjai lazán lógnak törzse mellett, halkan, szinte hangsúlyok nélkül közbe-közbemondja villódzó szellemességeit. Kálmán Györgynek megvan az a képessége, hogy játék nélkül, szótlanul jelen tud lenni a színpadon, a cselekményben. Anélkül, hogy bármit tenne, érezzük, ott van, figyel, nem hagyja el a gonosz erőket észre nem vevő gazdáját.

Aztán ismét övé a szó, övé a gondolat. A tomboló viharban egyedül kíséri Leart. „Itt olyan éj van, mely nem könyörül sem a bölcs embereken, sem a bolondon" - mondja. Játéka póztalanságával, rendkívül pontos belső értelmezésével, a mozgás, a hangszín és a hanglejtés árnyalataival-ritmusával plasztikusan rajzolja meg a viharral dacoló, a kesernyés vidámságot magára parancsoló Bolond szerepét. Egész lényéből árad a fájdalmas irónia, a bolondozó vigasztalni akarás, a cselekvés-re való kedv. Kálmán azt a Bolondot játssza el, aki a tudástól, a tisztánlátástól boldogtalan.

Rövid monológjában tiszta szavaival az az ember szólal meg, aki tudja, nem tehet már többet azért, akit szeretett, akit meg akart tanítani a Bolond igazságára. Ítéletet mond a világról, az emberekről, önmagáról. Jóslata ismét a látni, a láttatni tudás belső teljességével, a mindennapi beszéd közvetlenségével, világosságával szól „Jóslatot mondok, mielőtt elmennék; / ... Ha bíró minden ügyben jól ítél, / S lovag, nemes adósság nélkül él, / Ha nyelven többé pletyka nem repes… / Akkor lesz Albion / Zavarral teljes hon, / És oly idő jön, aki még megéri, / Hogy fő divat lesz lábbal mendegélni."



Kálmán György a Lear király **Bolond** szerepében, Lear: Básti Lajos (Nemzeti Színház)
(Iklády László felvétele)

A színész egyedül áll az üres, sötét színpad szélén. Hangja egyre halkul, az utolsó szavakat nagyon tagoltan már csak suttogja. Ám ez a messziről hangzó suttogás mintha megrázta volna a színpadot. Ahogy Kálmán György ezt a néhány mondatot elmondja-eljátssza, az a legnagyobb színészi pillanatok közül való. És a szavakra felelő megtisztító csendben a színész megfordul és kimegy.

(S én délben megyek. aludni.) A Bolond elmondta jóslatát, bevégezte fel-adatát. Még nem ment el végleg, még visszatér, továbbkíséri Leart a pajtába és onnan is vissza Gloster udvarába. Sokat már nem beszél, nem cselekszik.

Az alvó Lear fölött, mint aki búcsút mond, még 'egyszer halkan-szomorúan megszólal: „S én délben megyek aludni." Többet már nem mond, nem kíséri tovább királyát. A közönség felé nézve tűnik el a sötét díszlettömbök között. Még látjuk homályba vesző arcát, amely a végső mindentudást fejezi ki. De a Bolond már nem akar semmit. Elfeketült arccal, maga elé meredten hátrál. S Kálmán Györgynek ez az utolsó pillantása szorongató drámai vallomás, az elnémuló magáramaradás, a keserű, riadt tehetetlenség villanása, amely láthatatlanul is végigkíséri, továbbéli a tragédiát.

SZÁNTÓ ERIKA

G. B. Major...

1.

A színész remeklése gyakran nem azonosítható remekművek színészi megszólaltatásával.

A színész nem mindig akkor tudja a legteljesebben megvalósítani lehetőségeit, amikor ehhez a legtöbb segítséget kapja. Nem akkor a legsikeresebb, ami-kor ez a legtermészetesebbnek látszik. Nem akkor a legőszintébb, amikor az író, a mű, a leginkább igaz szavakat ad-ja a szájába.

Major Tamás az elmúlt évtizedekben nem panaszkodhatott színészi szerencséjére. Játszott Hamletet, *a Lear király* Bolondját, Jagót, III. Richárdot és Lucifert, többször is újra- és újrafogalmazhatta Molière *Tartuffe-jét.* Gondolom, amikor 1931-ben a Nemzeti Színház rendes tagként szerződtette, pontosan ilyen szerepekről álmodott.

S egyáltalán nem álmodozott arról, hogy fellép majd egy találékony angol úr, bizonyos Jerome Kilty kétségtelen ügyességgel konfekcionált darabjában, amely *a Kedves hazug* enyhén édeskés címet viseli. A találékony úr és a találékonyság gyümölcseként létrejött darab létezéséről feltehetőleg nem is tudott.

A színész szerencséje talán kiszámíthatatlanabb másokénál. Major Tamás egy évtizeden belül másodszor játssza el G. B. Shaw-t egy angol úrdarabjában, de egész pályája során alig néhányszor sikerült csak G. B. Shaw darabjaival összeakadnia. Miért is? Nincs rá felelet. Kevés művészt, színészt, embert ismerek, akinek a humora, fanyarsága annyira felidézné képzettársításként a világhíres írt... S alighanem mégis szerencsésnek mondható Shaw-ügyben.

2.

Kárpáti Auréltól Gyárfás Miklósig sok kitűnő színházi kritikus magyarázta meg támadhatatlan érvekkel fenntartásait a színész Major Tamással szemben. Úgy hiszem, elsőnek Molnár Gál Péter talált meggyőző érveket a színész Major Tamás elfogult szeretete mellé. M. G. P. nem vonja kétségbe elődei és pályatársai megfigyeléseit, nem rajzol egy másik Major Tamást, csak éppen ugyanazok az arcvonások neki mást mondanak. Összekacsint a nézővel - állapítják meg Majorról enyhe rosszallással. Hiányzik belőle a teljes feloldódás, a feltétel nélküli beleélés szándéka és képessége, egymásnak ellentmondó színekből rajzol figurát - kifogásolják, és Molnár Gál mindebből semmit sem tagad. Megismétli, mint Major színészetének jól felismert jegyeit, s összerak belőle egy jelentős színészegyéniséget.

Nem tévedések nélkül valót, de lenyűgözőt. Összetéveszthetetlent. Hiszem, hogy igaza van.

Major színészetének barátait G. B. Shaw látszik igazolni. Nem a drámaíró, hanem a színpadi alak. *Az a G.* B. Shaw, akit Jerome Kilty olyan szeren-esés kézzel összelopkodott. A legjobb helyről. Magától G. B. Shaw-tól, a drámaírótól. Szóljon mentségére, hogy nem a drámákból, hanem az író leveleiből.

3.

Major Tamás belép a színpadra. Kicsit sietősen végigmegy, azokkal a kapkodó karlendítésekkel, amelyekkel utcán és színházi folyosókon menni szokott, hiszen „civilben" sohasem ér rá. Most is ezzel a saját, civil kapkodással néz körül a nézőtéren, fürkészi az arcokat, mint aki arra kíváncsi, hogy milyen társaság jött össze ma este ... S a darab szerint bejelenti, hogy a kedves közönségnek, ő, a színész, s partnerei a színésznő felolvassa, felmondja, felidézi majd G. B. Shaw és a nagy angol színésznő, Mrs. P. Campbell legendás hírű szerelmi levelezését.

Arról a bizonyos átélésről, a valóság hamisítatlan illúziójáról, amelynek hiányával Major Tamást oly sokan vádolták, szó sincs. Itt a színész épp az ellenkezőjét ígéri: ő csak e játék keretében megmutat valamit ...

S beáll egy pult mögé. Finoman mosolyog, mint akinek megvan a véleménye az egészről. Mármint erről a szerelmi regényről. S azonnal felfedi, hogy mi. Egy csomag levélkén eloldozza a masnira kötött szalagot, enyhén meglengeti a színpadon, aztán hanyagul a pult elejére veti. Úgy bánik ezzel a selyem-pántlikával, olyan jóindulatú fölénnyel, mint amikor nagy és erős emberek kezébe incifinci apróságok kerülnek. Mint amikor egy díjbirkózót azzal a feladattal bíznak meg, hogy apró ecsettel egy gyűszűnyi porcelánrózsát tisztogasson. Ez az egész oda-vissza levelezés, idilljeivel és drámáival ugyanis tele van finom csacskaságokkal.

Major kezei, ideges, hosszú ujjai - amelyről annyiszor megírták már, hogy kifejezőek, sőt azt is, hogy „intrikus" kezek, türelmetlen fölénnyel bánnak ezzel a szalaggal, s a feltehetően illatos levélkékkel. De nem dobja mégsem fél-re, sőt mintha újra és újra feltámadó kedvvel és örömmel nézegetné, lapozgatná. Játékszer ez a levélcsomag.

A hangja is ezt teszi a mondatokkal. Ez az érdes, gunyoros „intrikushang", amely vitriolhoz szokott, különös távolságban van az áradozó s még csipkelődéseiben is elragadtatott rajongószövegtől G. B. Shaw el van ragadtatva, hogy vele - a szellemesség megtestesült szobrával - szellemeskedni akar valaki. G. B. Shaw, a nagy racionalista, élvezi, hogy valaki szellemi párbajra hívja ki. A szellemóriás a lilliputik földjén ... A párbaj ugyanis egyszerű szerelmi civakodás, s az érvek ... Ó, istenem, mi-csoda érvek várhatók egy ünnepelt, majd elhanyagolt szépasszonytól !

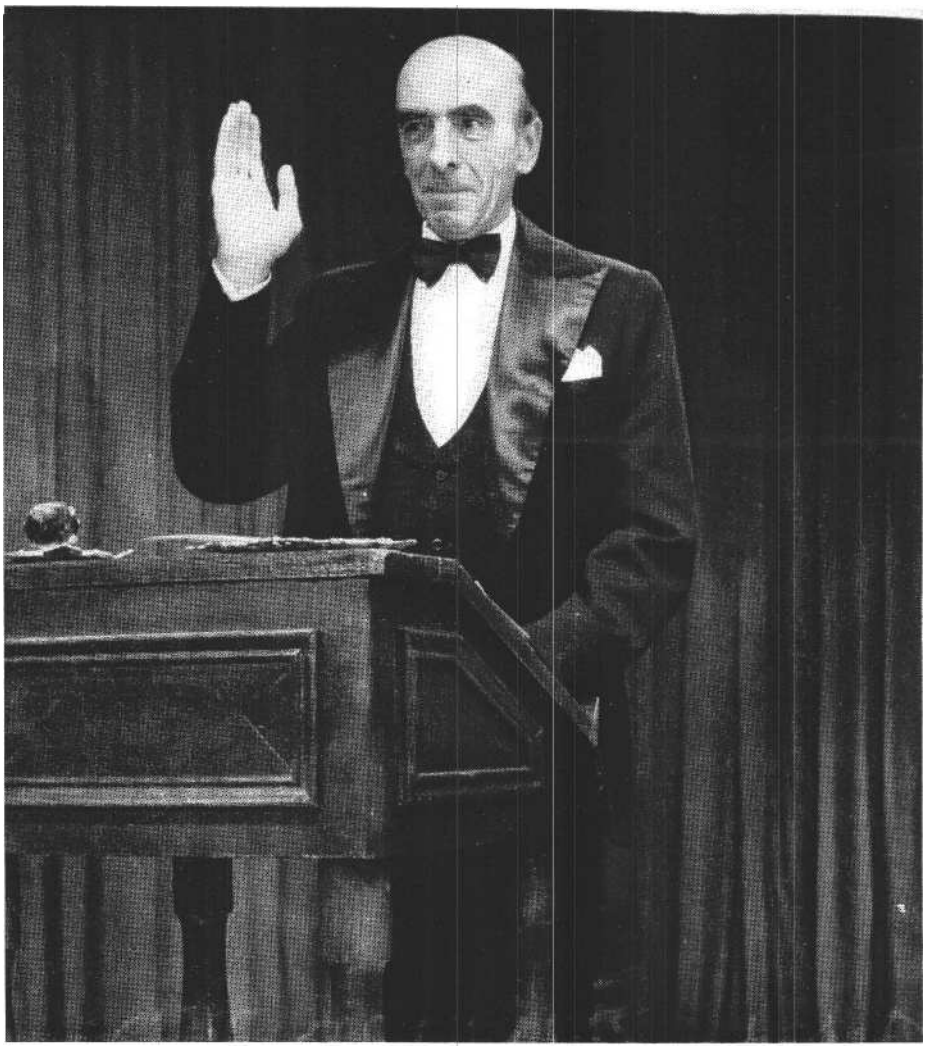
Major hol bosszankodik, hol elragadtatott belefeledkezéssel tisztogatja a hozzá nem illő porcelánrózsát ... A szellemeskedéseket azonnal kifordítja, mint egy kesztyűt, s megmutatja a közönségnek: hát persze, ő is tudja, *hogy* összeférceltt csacskaság...

Major tehát megint csak véleményezne, a beleélés felszabadultsága nélkül? De hát elhihető-e józan ésszel, hogy a szellemóriás, G. B. Shaw ne tudná, mennyire semmiségekről sugdosnak ezek a levelek?

Major, a racionalista, aki annyira szereti a dolgokat józan nappali fényben szemügyre venni, összetalálkozik a színpadon a mindent ironikus fölénnyel kezelő, józan G. B. Shaw-val.

A találkozás eredménye egy olyan varázslatos színpadi teljesítmény, amelyhez a művecske épp hogy akadálytalan alkalmat ad. Major ezúttal, ha egy figurát kívül-belül megmutatni, megmagyarázni s ironizálni akar, zavartalanul ön-maga lehet. Viszonya a darabhoz, a figurához oly hasonlatos a szerelmi levelező G. B. Shaw és a szerelmi levelezés-re kívülről rátekintő G. B. Shaw viszo*nyához,* hogy elég, ha megfelelő oldottsággal *jelen van a* színpadon.

S Major, akinek eszközeiről már annyi szó esett, eszköztelenül végigmonologizál egy színházi estét. Major, akinek kiváló jellemmaszkjairól már annyit írtak, smink nélkül lép ki a színpadra.



Major Tamás G. B. Shaw szerepében, a Kedves hazugban (Katona József Színház)
(M TI fotó - **Keleti Éva felv.)**

Major annyira fegyvertelen *a Kedves hazugban,* hogy hajlamosak vagyunk elhinni, 'könnyű helyzetben van. Pedig talán épp ez a „civil" jelenlét a legkockázatosabb : olyan pontosan kell kiismernie azt a cseppnyi többlethangsúlyt, amely ezt a hétköznapiságot 'kifejeződni segíti, mint a töredékgrammokat a patikamérlegen.

S így kell bánnia a sok édes közé rejtett keserű ízzel is. Major ugyanis ebbe a habfelfújtba belecsempészi a tragédiát is. Egy nagyon okos ember drámáját, akinek temérdek fontos dolga van a világban, s néha mégis arra kényszerül, hogy habcsókokkal labdázzék. Igen ám, csakhogy Major azt is tudja, hogy ha az ember játszani kezd, a játék uralkodni fog fölötte. Tudja, hogy ha a kormányfő krikettezik, fáj a veszteség, s nem vigasz meccs után a múlt heti diplomáciai győzelem.

A játék - ha igazán játsszák - vérre megy. A játékszerelem különösen. S ha évtizedekig tart - biztosan. Egy idő után az ember már nem is tudja, ját-szik-e vagy szenved. Az ember. beletörhet, bele is halhat. A dolog észrevétlen komolyra fordul.

Egy negyven évig tartó játékszerelem mélyebb nyomokat hagy egy ember életében, mint... A mondat befejezhetetlen.

Major áll a színpadon, kicsit fáradtan, kicsit megmosolyogja mindazt, amit egy ember negyven év alatt *egy* másik emberrel - egy asszonnyal - folytatott játék közben átélt. Szomorú a mosoly mögött. Tudja, hogy minden mosolygó fölénynek keményen leszurkolt ára van

G. B. Major egy több mint negyvenesztendős színészi pályával, G. B, Shaw egy négy évtizedes szerelemmel fizette meg...

PÉRELI GABRIELLA

Van-e kőszínház ekkora?

Sándor Györgyről

Neve nem annyira és nem úgy közismert, mint pályatársaié - sztároké, epizodistáké.]Pásztázzuk tizenhárom év kritikáit:

„Kicsi vagy nagy szerep Sándor Györgyé a *Koldusoperában?* ... Alakítása minden este nyíltszíni tapsot kap." *(Film-Színház-Muzsika,* 1961) „Dráma és kabaré az Egyetemi Színpadon .. . Különösen Sándor György korszerű humorigényre apelláló magánszáma tetszett." *(Film-Színház-Muzsika.* 1965) „A Vidám Színpad *Nehéz a választás* című műsorának kellemes meglepetése egy fiatal színész : Sándor György." *(Hét-fői Hírek,* 1965i „Egyéni, önálló stílusa remélhetőleg még sok kellemes per-cet szerez a kabaré kedvelőinek." *(Magyar Nemzet,* 1965) *„Nehéz a választás* ... kiszűrni azt, ami tetszett: nem nehéz ... tetszett Sándor György különös, saját költésű és előadású költőparódiája, amely 'egyszerre volt egy maga-tartás kritikája és előadói bravúr." *(Rá-dió, „Láttuk-hallottuk") „És mi ebből a tanulság?* Bemutató a Vidám Szín-padon ... Sajátos, Fanyar humort képviselnek Sándor György szójátékai."
(Népszava¸, 1966)

1967. B. Nagy László, Élet és irodalom: „Sándor Györgyöt a tévé képernyőjén ismerte meg a nagyközönség. Azt azonban még kevesen tudják - főleg az előadóestjeire elzarándokoló fiatalok -, hogy az idétlen szerepsémában ágáló alak elmélyült, filozofikus hajlamú, eredeti stílusú előadóművésszé érett .. . művészete komoly figyelmet érdemel: eredeti stílusa éppúgy, mint: rokonszenvesen humanista állásfoglalása." Ugyan-csak 1967-ben írja róla Faragó Vilmos, *Perben, harag nélkül* című kötetében is megjelent cikkében: „Mindent kinevettet, mert mindenhez köze van. És ez a legfőbb újdonsága az ő politikai szatíráinak ... Szatirikus műsora az ésszel hivők hangját szólaltatja meg a színpadon." 1969-ben Zelk Zoltán *Pénteki le*velében írja: „Másfél órán át hallgattuk egy chaplini félszegségű fiatalember szópantomimját. Akkorákat nevettem, mintha a hajdani nagy bohócokat

látnám, s mégis, valami különös, de nem ismeretlen szomorúságot éreztem ... Ez a Sándor György olyanokat tud kitalálni, amiket csak Karinthy Frigyes találhatna ki ... Ha rajtam múlna, színházat adnék neki." 197o-ben három tanulmány elemzi: Szalay Károlyé a Valóságban, Kőszeg Ferencé a Kritikában, Molnár Gál Péteré a SZÍNHÁZ-ban. Idén jelenik meg első könyve: „Hogyan lesz az ember humoralista?"

A hevenyében sorolt méltatások mindegyike egyformán pozitív, minősítő jelzőik annál különbözőbbek. Mi hát a „humoralista"?

Sándor György félszeg is, egykedvű is, közvetlen is; szembetűnő külső jegyekben nem bővelkedik - s ha egy ilyen jelenség áll a rivalda elé, és blazírt modorban szóvicceket mond a nézőközönség mindennapossá vált megalkuvásairól: ez „belevaló" kabarékonferansz indítás. A bennfentes néző kényelmesen elhelyezkedik, s bejáratott fordulatokra - s fordulatszámra vár. Fo gyasztói ínyére való, könnyű szellemi tápot remél, gyengeségeit vállveregetve csúfoló nyugtázást, a nehezebben megemészthető falatokhoz szöveg-szódabikarbónát is.

Sándor György azonban nem kiszolgált, hanem szolgálatot vállalt. Ismeri az átlagállampolgár kényelmes beidegzettségeit, ösztönös távolmaradását mindentől, ami sztereotipiáiból kimozdíthatja. Ezt a magáncélocskái hajszolta alakot, aki örökké lohol, hogy „utolérje magát" s éppen eközben veszíti el önmagát, Sándor György kollektív kórtünetként kezeli.

A műsorait indító szóviccek, szójátékok megszólalásig hasonlítanak a tipikus pesti aszfalthumorhoz - ám ő csak intonál ebben a hangnemben, hogy addig csűrje-csavarja az ismerős fordulatokat, amíg ezzel az agyafúrt technológiával font lasszóval sikerül megfognia a nézőit.

Egyik-másik minisztorija remek tréfa - és semmi több. Csakhogy oly kiszámíthatatlan szinkópás ritmusiban épül-nek bele az öncélú tréfák a sokatmondó, szatirikus részletekbe, s oly váratlanul idézi föl a csendet, hogy így teremt akusztikát az addig önfeledten szórakozó néző igazi figyelme számára. Így ébreszti rá hallgatóságát, hogy a tét mélyebb és súlyosabb, mint vélte, az indító vicc csak a jéghegy csúcsa volt.

Furcsa szellemi ébresztőszolgálatának közönsége éppúgy összpontosít, mint az előadó.

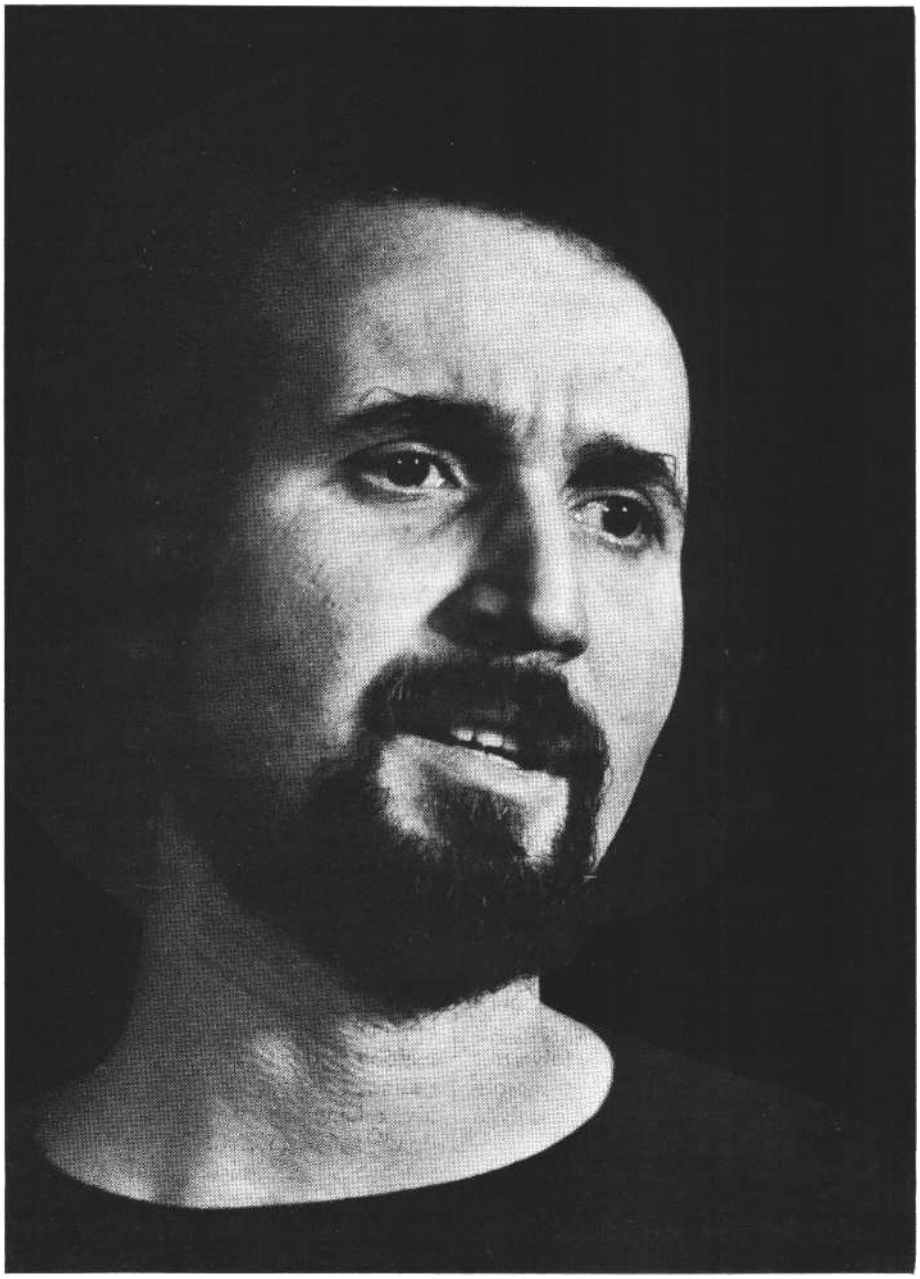
Ez Sándor György pedagógiai fegyverténye.

De hát mire akarja rávezetni fortélyosan jó magaviseletre bírt közönségét?

Mondandóját oly módon szerkeszti többrétegűvé, hogy abból ki-ki a maga felfogóberendezése szintjén profitál-hat: de óraműprecizitással kerüli a félreérthető kétértelműséget.

„Egy kanadai barátomat kikísértem a repülőtérre, búcsúzásul csak annyit kértem tőle, hogy itt fényképezzen le, s Kanadában hívjon elő." Sanda nyugatnosztalgiákat sejtető vicc. De csak azért hangzik el, hogy legyen mit eloszlatnia a műsor végén: „Az éjjel azt álmodtam, hogy nagy eső volt, és mindenki disszidált és magával vitte a talpán egész Magyarországot. Egyedül az én lábam alól nem sikerült kihúzni a talajt. Most ekkora Magyarország... Szerencsére, a lábam, talán ijedtségből ebbe a földbe gyökerezett."

Sándor György humoralista



Eleinte vizuális eszközöket is felsorakoztatott. Díszlet- és rekvizitötletei is mindig valamiféle szatirikus értelem szemléletessé tételét szolgálták. Ma már bízik a puszta szóban. *Nézeteltérítés* című, harmadik önálló estjén egy kép-ernyőforma drótváz a partnere, s e sokatmondó vázon ki-be bujkál - akár-csak a műfaji korlátokon.

Nem fennhangon, de tisztán-hallhatóan tegezi a közönségét, pedig az első fellépésekor elsőéves főiskolások ma már iskolásgyerekek szülei, s lassan ő maga is a negyvenhez közeledik.

Nehéz lenne összefoglalóan meghatározni: mi hát a „humoralista", aminek önmagát titulálja - s hogy valóban ezt a maga kiagyalta fogalmat teljesíti-e ki. Könnyebben felsorolható, hogy a műítészi jelzőpatronok melyike *nem* jellemzi. Nem intellektuális, nem abszurd, nem sokkoló, nem groteszk. De nem is derűsen kedélyes, és nem csak a sokat hangoztatott „kisembert" testesíti meg.

Gondterhelt humor, szokatlan jelzőrendszer - rezdületlen arccal intonált faviccek: egy pulóveres ember beszél a kopár színpadon; valaki, aki nem más, mint akikhez és akikért beszél.

„Tábla került az egyetem kapujára. Ez volt ráírva: A kórbonctan élet miatt szünetel."

Kissé pongyola fogalmazásban, oly-kor még mindig fölöslegesen kántáló hangján még az ilyesmi sem hangzik hihetetlenül. Mert a homogén, gépies szövegözönben emberi csengést ad szavának a gyermeki hit.

Zelk Zoltán azt írta róla, hogy ha rajta múlna, színházat adna neki. Sándor György első szerzői estjének címe *Én egy analfabéta vagyok,* a másodiké *Bokszkesztyű és rózsaszál,* a legutóbbi a *Nézeteltérítés.* Mindhárom műsorával járja az országot. Az elsővel az ötszázadik előadás körül tart.

Vagyis van színháza, ha fáradságosan éri is el, hogy ez a saját színház „összejöjjön": négy csücske az ország déli, északi, nyugati, keleti csücskével azonos.

Van-e kőszínház ekkora?

MOLNÁR GÁL PÉTER

Utóirat a Viktória királynőhöz

Gyanakodhattunk volna már akkor, amikor a Svédországban élő német őrültekházának ábrázolta a világot, jeges vízzel lelocsolt kényszerzubbonyosoknak a szabadságról álmodókat. Gyanakodhattunk volna, amikor mindettől nem is olyan távolesően cirkusznak érezték sokan a színháziak közül az „e világi üzletet". Parányi előrelátással ki-találhattuk volna, hogy ez következik. A pszichodráma. A gyógyszínház. A terapikus előadásmód. Ha beteg a világ

gyógykezelésre szorul. És mi másféle gyógymódot tudhatnának a színházi emberek *a* világ bajára, mint magát a színházast?!

Kényszerű, de kerek a kör. Beteg a színház, mivel beteg a társadalom. Beteg a társadalom. nosza, gyógyítsuk meg baját! Mivel gyógyítsuk? Színházzal. A beteg színházzal? Természetesen nem. A gyógyító színházzal gyógyítsuk. A kétféle betegség egybeesését (hogy nem a színháztól beteg a társadalom, ha-nem fordítva), azt persze sokan sejtik és igyekeznek is ebben az irányban hatni.

Mégis, a világszínházi évadok közt szemlézve, észlelni kell *a megszelídült színházakat.* Nem csak azok szelídültek neki, amelyek kúráló előadásokat kínálnak előadóknak és nézőknek, amelyek a szelídség lefegyverzettségét eme-lik fegyverül maguk és a világ közé, hanem azok is, amelyek eddig haragos lázongással türelmetlenkedtek: és megkísérelték a forradalom, de legalább a lázadás viszketegségét elhinteni azok között a nézők között, akik amúgy is hajlottak a színpadokról hirdetett igék megszívlelésére.

A borzas színházak kifésülték hajukból a kócot, és kacéran illemkedni kezdenek a kifizetőhelyeken. Miként a cél-szerű farmertoprongyok - baloldallal kokettáló - értelmiségi körökben bársonyváltozatokban jelentek meg, vagy előrerongyoltsággal árultatnak boltokban: úgy az értéktagadó, lázadóan szembeszegülő színházak is átvonultak a kereskedelmi köztudatba. A földalatti-filmesék megbotránkoztató hatásai bemasíroztak a kereskedelmi moziszóra-koztatásba. A pszihedelikus festészetből reklámgrafika lett, ruhaüzletek kirakatait és portáljait ékíti. Az üzletszín-házak hálózatain kívülrekedő ricsajrendezők fogásai belolvadtak a színházi profittermelésű mutatványosüzemekbe. Amikor Tom O'Horgan rendezésével - a *Hairrel* - az izgága színházak hulláma elérte legmagasabb szintjét és nemzetközi sikerét, egyben megkezdődött a mozgalom hanyatlása is: prüszkölteő színi találmányaikat, forrongó hatásaikat fölszippantotta a színház. üzletmenet. A botránycsinálás szabadalmaztatott. A színházi izgatás szelíd közhasznúsággal terjed most már. (Mifelénk is megismétlődött a helyzet, még ,mielőtt igazából kivirágozhatott volna. A leghagyományosabb színházak egyike, a Vígszínház, utánavetette magát a nézők fiatalabb korosztályainak, és pop-zenével körítve színháznak álcázott beat-koncertet kínált a színházi föllendülésnek.)

A folyamatnak ez a beteljesedése egyben megszűnését is jelentette.

Ami tagadás volt - igenléssé változott át. Jóllehet: húzódozón és kétségekkel terhesen, de mégiscsak helyeselte mindazt, ami ellen addig berzenkedett.

A Love Story utáni színház

Ez *a Love Story* mérföldköve utáni színházi szakasz. 1968 után következett be mindez, amikor sokan csalódtak a társadalmi tettben, sikertelenségükben elfordultak az erőszakosságtól, és szelídebb eszközök után sóvárogtak.

Fegyver helyett virágot tartottak maguk elé.

Harag helyett szeretetet prédikáltak.

A társadalmi szenny eltakarítása helyett a nagyvárosi szemét elpucolását tűzték célul maguk elé. A légkör meg-javítása helyett a levegő megtisztítása lett a cél.

A társadalom átalakítása helyett ön-maga átalakítására fordult a többség figyelme. Teremtsük meg a harmonikus világ helyett belső harmóniáinkat!

A gerillaszínházak helyett gorillaszínházak születtek, ahol gorillákat Drakulákat, Tarzanokat, a szubkultúrák. a mozimítoszok szörnyeit gunyoros játékszerként szerepeltették.

Az utcaszínházak helyett a fuldokló barokk dús díszítményei szorították k a színpadokról a gondolatot, hogy az érzékszervekre ható, tömjénfüsttel, gépezetekkel, csalafinta csudákkal fölékszerezett színpad a bizonytalannak áb-

rázolt, képlékeny valóságot mutassa, hogy a nehézkedési erő és a társadalmi törvények gravitációjától megszabadított színház gyönyörködtessen, kárpótlásul a szürke és sikertelen életért.

A dokumentumdráma helyén az áldokumentumdráma tenyészett.

Helyet szorított magának mindenféle miszticizmus. Az előadások kezdtek szertartásokra hasonlítani. Megjelent a keresztény misztika. A zen-buddhizmus misztikája és köldökszemlélő bölcselete, a változtasd meg önmagad filozófiája, amely összekarol a törődj bele és alkalmazkodj a körülményekhez hallgatólagos felszólításával. Sintoista előadások, Taót kereső színházak, beavatási színházak szaporodtak el. És nem-csak külföldön, idehaza is lehet példákat találni akár a távol-keleti színházak távol-keleti bölcseleteket és vallási tartalmakat hordozó formáira vagy a keresztény misztikával kacérkodó elő-adásokra.

Még Bob Wilson színháza - amelyik igazából függetlennek és kortalannak tünteti föl magát - sem mentes a zen-buddhizmus önmagában elmélyedő szemlélődésétől. A valóság helyett hirtelen fontos teret nyertek az álmok. Víziók és látomások burjánzottak el a színpadon. Szorongásos álmok gyöngyöztek a színpadokon, Freud fontos személyiséggé lett ismét, és a mélylélektani iskolák álombúvárkodásai - néhol némi szociohalandzsával elegyítetten - keresett színházi árucikké váltak.

Miután a megfogható világ megfoghatatlanná zavarosodott - s megfoghatatlanban kerestek kapaszkodót a színházak. Nem változtathatod meg a társadalmat? Változtasd meg önmagad ! Nem engedik meg, hogy beleszólj formálólag a társadalom működésének menetébe? Fordulj önmagad felé, abba nem lehet beleszólása senkinek!

Mindezek ellenére az 1968 után kialakuló, elmélkedő és befelé forduló színházi formák sokban hasonlítottak a korábbi, forrongó szakasz színházaira. Tagadták a hagyományos, történelmileg kialakult színházi épületeket, színpadszerkezeteket: minden alkalmat meg-ragadtak ezek ironizálására, kérdésessé tételére : áthágták a rivalda vonalát, átmerészkedtek a nézőtérre, a páholyokba, a nézőtéri székek karfáira, a nézők sorai közé; rugózó gumiasztalokkal, kötélhágcsókkal, hálórendszerekkel, trapézokkal tették bizonytalanná a szilárdnak látszó színházi szerkezetet; ködöt fújtak gázfejlesztő szerkezetekkel a játéktérbe, hogy elmossák a tárgyak és a tér természetes körvonalait; újfajta színpadokat hoztak létre: Wilson *a Viktória* királynőben például magát a színpadi deszkákat tagadja meg: homokkal szór-ja föl a terepet, hogy abban a puha közegben mozgassa táncosszínészeit, és egy könnyedén eldobott égő szivar meghökkentő módon izzon még és füstölögjön a nem gyulladó talajon; Victor Garcia gumiasztala a nehézkedési erőt iktatja ki a színházból, hogy színészei álom-szerű lebegéssel ússzanak a térben; Andrzej Wajda Eizensteinnek a kabukira támaszkodó próbálkozását frissíti föl, és ökölvívóringnek ábrázolja a színházat; ismét divatba jönnek a gumiszőnyegek, futószalagok, amelyek mind kérdésessé teszik az olasz színházszerkezet merev állandóságát, egy végérvényesnek mutatkozó társadalom hierarchikus eredményét; Patrice Chéreau özönvízzel árasztja el a színpadot Marlowe darabjának párizsi előadásán; a nézőtérre] párhuzamosan állított tükrök teszik bizonytalanná a teret, ami legalább addig bizonyosságot jelentett; még Ljubimov is fölcseréli a tárgyak és az ember kapcsolatát a *Hamletben*, cselekvővé teszi a tárgyat és tárgyszerűen szenvedővé az embert.

Hasonlít a kétféle színház arctalansága is. Nincs hős, kiemelkedő, központi személyiség, akiben összesűrűsödnek a közösség érzései, gondolatai, nagy kérdései - arctalan massza kavarog a színpadokon, a névtelen tömeg válik főszereplőjévé ezeknek a színházaknak. Igaz, a színházi forrongások többnyire az amatőrök közül érkeznek, a szervezett színházi életen kívülről dörömbölő fiatalok termelik ki a maguknak megfelelő kifejezési formákat. Így némileg érthető, technikai kényszerűség az arctalanság, az egyénítettség nélküli színpadi tömeg. Tömeget tudnak ábrázolni : jellemet nem. De mintha nem is érdekelné őket a jellem, mintha nem hinnének benne, fölcserélhetőnek tartanák. És ez nem Brecht okos kétkedése, aki olyannak tartja a jellemet, mint a kesztyűt: a használatban elkopónak. Vagyis társadalmi terméknek. Nem, ezek a borzas és megfésült színházak nem hisznek a jellemekben, csak az őstípusokban, a mindenkor érvényes, minden korban és társadalomban jelenlevő mítoszokban és archetípusokban.

Hasonlóság mutatkozik irodalomellenességükben is. Túl a színházművészet önfelszabadító harcain, a színház autonómiájára törekvésen: mint zavaró és kiküszöbölendő kalodát tekintik a drámát. Igy kerülnek a figyelem előterébe másodharmad-negyedvonalú drámák. Klasszikusok méltán elfeledett drámái. Klasszikusoknak a kor dramaturgiai Prokrusztész-ágyába bele nem férő drámái. Ezek színrevitelének nincsen kanonizált szabálya. Képlékenyen kínálkoznak kéz alá. Könnyedén hozzátörhetőek divatos kifejeznivalókhoz.

Zavar a nyelvi megkötöttség is. Nemcsak azért, mert létrejön a nemzetközi színháznak, a fesztiválszínháznak bár-hol felállítható, bármelyik városban fel-üthető változata a maga *általános* szépségével és *általános* mondanivalójával. De azért is, mert a nyelv - mint társa-dalmi produktum - megnehezíti a belső én föltárását, a néző lelkéhez való közelebb kerülést. Wilson a fonetikai gyakorlatokat növeszti kommunikációs esz-közzé. Brook elveti az érthető nyelvet: latinul, perzsául, ógörögül betanult drámákkal kísérletezik, vagy afrikai falvakba veszi be magát kísérleti csoportjával, hogy közvetítő nyelv nélkül, csupán a hangzók és a dalok, a ritmus és a zene, az emberi test és a koncentráció sűrű kapcsolatát alakíthassa ki. Lassan fájlalni kezdi mindenki a misék nemzeti nyelven megszólaló népszerűséghajhász változását, és visszasírja - szín-házban is - azt a szertartásos állapotot, amikor fogalmilag nem értette a közönség azt, amiről szó volt, de az idegen szavak varázslattal szolgáltak, sejtelmesen sokértelműek voltak talányosságukban és mélyebb, megmagyarázhatatlan közösségi kapcsolatot teremtettek hívők és áldozatbemutatók, nézők és játszók között.

Az azonosságok ellenére merőben más színházzal van dolgunk, mint korábban. A kísérletezés korszaka lezárult. Az új „bolond évek" színházának vége. Tovább már bonthatatlanok az eszközök. Megkezdődhet, megkezdődött, meg kell kezdődnie a számba vett eszközök újraösszeriakásának, az új színházművészetnek.

Néhány példa következik alább arra, hogy más és más eszközökkel, miként lehetséges ez.

Marowitz Shakespeare-je

Charles Marowitz Shakespeare-föltrancsírozása *a Shrew*. Vagyis *Makrancos asszony*. Ez az eredeti címnek *(The Taming of the Shrew)* csupán a fele. A

megzabolázás kimarad a címből, jóllehet az előadásnak ez legfontosabb vonása. A londoni Open Space pinceszín-ház előadásában a Shakespeare-darabnak csupán hat szereplője van: Bianca, Kata, Battista, Hortenzio, Petruchio és Grumio. Kata (Thelma Holt) nem visítozó makrancos. Zárt, szenvtelen, hideg és fegyelmezett lény, aki száraz, szüfrazsett-magatartásával hallgatólagosan tiltakozik a polgári házasság komédiája ellen. Bianca (Carolyn Courage) és Hortenzio (Brian Gwaspari) mai ruhába öltöztetett, fölszabadult, modern fiatalok, akik mindvégig - majdnem mindvégig - rokonszenvesebbek a középkori ruhában tartott Katánál.

Marowitz és Nikolas Simmonds rendezésében a díszlet egy nyitott szárnyasajtó a fekete háttérfüggöny előtt, és a patkó alakban elhelyezett lócákon a játékteret körbefogó nézők képe. A szárnyas kapu nem nyílik és nem csukódik. Csupán az előadás egyetlen pontján: amikor létrejön Kata és Petruchio rég áhított esküvője. Elsötétedik a játéktér (ilyen sötétedés darabolja fejezetekre a darab egyes jeleneteit is) és két sötét köze ékelve - önálló mutatvány-ként - becsapódik a kapu. Robin Don díszletének ez az *egyetlen* mozdulása jelképpel_ töltődik föl, és erős hatásúvá válik éppen szűkszavúságában. Úgy érezzük, mintha Katára végképp rázáródna a polgári házasság börtöne. Még egyetlen szcenikai játéka van az elő-adásnak: magasan, a fekete körfüggöny fölött megjelenik az utolsó képben Petruchio egy semleges pulpitus mögött. Innen, ebből a prédikálópáholyból hallgatja Felesége kényszeredetten bűnbánó szavait, mint egy apajogú társadalom férfiistene.

A díszlet tehát nem hogy nem telep-szik rá a színészekre, hanem a legcsekélyebbre zsugorodik össze. *Így* a színészi tekintet és magatartás válik az elő-adás legfőbb látványosságává. Charles Marowitz Peter Brook hajdani munkatársa - meglehetősen fontos láncszemet képvisel a jelenkori színházművészetben. Nem tehetségének ereje okán (erről egyetlen előadása alapján nem is lehetne dönteni), nem is világszerte ismert neve, hanem az előadásában megtestesített út miatt, Charles Marowitz - az RSC korábbi kegyetlen színházi kísérleteinek vezetője - a színházi avantgarde utolsó évtizedének tapasztalatait fölhasználja előadásában, de az új formai vívmányokat visszaszármaztatja a realista színháznak. Ha Shakespeare-jét összevetjük a Huszonötödik (Színház M-A-D-Á-C-H-ával, bármenynyire úgy érződik is első látásra, hogy az amerikai angol rendező elbánt Shakespeare-rel: mégis hagyományosabb *vagy* realistább előadása a hasonló elvű magyar eliaadással egybevetve. Marowitz I túll_épctt a kísérletezés szükséges fázisán, a mindent szétzilálás állapota után 'meg-I kúsérli. összerakni. a ,külső és belső va.lóságot.

Az Open Space legfontosabb kifejezési eszköze a színész. Annak alkata, ' összpontosítása, belső ereje, személyisége, hangja, lélektani és fizikai változásai. De szemben például Wilsonnal, aki beéri a gátlásoktól megszabadított személyiség terapikus kibontásával: itt val$_a$minek az érdekében szerveződik minden. *A makrancos högy* szerepeit sem azért vonta össze Marowitz és Simmonds, mert úgy érdekesebb, mert meg-botránkoztatóbb egy Shakespeare-hivő közönség szemében, hanem, mert az összevont szerepek egyetlen társadalom I megszemélyesítésére, .annak törekvésére ' adnak lehetőséget. A szerepösszevonások tehát nem *ötletesek*, nem tréfásak és még csak. nem is a szűk személyzetű színház szegényes szükségszerűségéből. fakadnak, hanem a mondanivaló érdeké-ben süríttettek össze.

Katával szemben a férfitársadalom csellel, erőszakkal, hájjal és vonzerővel, kínzással és megfélemlítéssel egyetlen célra törekszik, ennek a célnak érdekében valósággal megnyúzza, kiforgatja önmagából, kilúgozza. egyéniségét, összetöri, és fölismerhetetlenné teszi. Olyanná akarják tenni Katát, amilyen a többi asszony. Olyanná akarják nyomorítani, amilyen a többi ember. Nem tűrik, hogy különbözzék. Nem tűrik, hogy másmilyen legyen, hogy önálló akarata és egyénisége legyen. Csak akkor érnek véget Kata kínja és kínzásai, amikor kényszeredetten deklarálja asszonyi kötelességeit, és beletörik a megváltoztathatatlanba, ami ebben az előadásban annyira ingerlő módon egyáltalán nem látszik megváltoztáthatatlannak. De szakítva A *makrancos* hölgy-föl*fo*gások hagyományával, nem a férfi-nő kérdés örök párharcáról. beszél az elő-adás, hanem a férfi és nő helyzetének társadalmi meghatározottságáról.

Chéreau Tollerje

Egy másik előadás. A türingiai Tankred Dorst dokumentumdrámája, *a Toller* részint az expresszionizmus híres szerzőjének (magyarul most megjelent) emlékirataiból, részint más írásos dokumentumokból táplálkozik, hogy betű-hív párbeszédekkel elevenítse meg az 1918-as müncheni forradalom és Tanácsköztársaság történetét.

A hat éve írott színdarabot Stuttgartban mutatták: be Peter Palitzsch, a jeles Brecht-tanítvány rendezésében. Ugyanabban. az évben a szerző Peter Zadekkel társrendezésben megfilmesíti *Vörös terror* címmel. Játszották a darabot Hollandiában (1969), Norvégiában (1970), de valódi sikerútja Milánóban kezdődött 1970-ben, amikor a Piccolo Teatróban Patrice Chéreau első ízben megrendezte. 1973-ban azután a T. N. P.-hálózathoz hozzácsatolt villeurbanne-i szín-házban ismét színre viszi, és ennek a változatnak utolsó előadását játszották Párizsban, az Odeonban, 1974. május t 8-án. (Egy nappal az utolsó elnökválasztási forduló előtt a színházat zsúfolásig töltik: meg a nézők, többségben fiatalok.) Mintha a müncheni tavaszon átsütne 1968 tavasza. A közönség is így nézi a „jelenetek egy német forradalomból" alcímű előadást, mint saját hat évvel korábbi forradalmi lehetőségét. A színházi ügy politikai pikantériájához hozzátartozik, hogy Chéreau rendezésében a T. N. P. produkciója az Odeonban megy. Abban a színházban, amelyik Barrault-é volt, és éppen a hat évvel előbbi tavasz után veszítette el, amikor - mert a színház volt a diákfő-hadiszállás -- a lázadásért csakis őt büntette meg a francia kormányzat, és elmozdította helyéről.

A sematikusnak is mondható dráma képszeletekben ábrázolja a forradalom krónikáját. Bővelkedik hosszadalmas tanácskozásokban. Mindez Chéreau és társulata kezében csodálatos élettel telik meg. Az előadás tele van majdnem filmszerűen hiteles életteli szépséggel: amikor a sötét kaszárnyaudvaron sorra kigyulladnak az ablakok, amikor a Tanácsköztársaság vezetői tárgyalnak, vitáznak kopogó távírógépek és nyikorgó sokszorosítógép mellett: úgy érezzük, mintha magunk is ott volnánk az eseményekben. Nem maradunk hűvösen szemlélődő nézők, önkéntelenül is belemerülünk az előadás eseményeinek sodrába. Ez az érzésünk akkor fokozódik föl különösen, amikor a levert forradalom résztvevőinek kivégzésére kerül sor. Egy fehérgárdista tiszt - a korábban munkanélküli fickókent, vásott

humorú utcakölyökként megismert és megszeretett Franz - szinte hallhatatlanul halkan, mégis érthetően olvassa föl a kivégzendő neveket és személyi adatokat. A megnevezett elítélt föláll a földről. Odalép a háttérben húzódó téglafalhoz, és két sisakos katona lelövi. Halljuk a földre koppanó töltényhüvelyeket. Új golyót töltenek a puskába, csattan a závár, és új áldozat bukik le a földre. Kínos pontossággal megkoreografált, hitelesen kínlódó mozdulattal. Kilencszer ismétlődik ez a gyilkos szertartás. Kilenc embert végeznek ki a szemünk láttára. Mindez szokatlanul hosszú színpadi időt vesz igénybe. Ekkora merészséget még sohasem kockáztatott meg rendező - hacsak nem gondolunk Robert Wilsonnak a végtelenségig kitartott pillanataira. Itt nem a kegyetlenség színházának élvezettel turkáló iszonyatában van részünk, és a ki-tartott pillanat sem merőben esztétikai értékű. Mozgósító erejű művészi meg-formálás ez: éppen attól hat olyan erővel, mert kínos részletességgel és el-nyújtott tartamban ismétlődik szemünk láttára a levert forradalom megtorlása. Megszégyenülünk, mi nézők, hogy tét-len és tehetetlen szemtanúként *végig* kell néznünk a gyilkosságokat. Visszamenőleg is értékesebbé és tragikusabbá emeli a vívódó-vitatkozó, más és más módszerekkel próbálkozó, széthúzó és aggályos értelmiségi forradalmárok tragédiáját ez a majdnem néma, hideg és hideg tárgyilagossággal ábrázolt kivégzéssorozat.

Chéreau tárgyilagossága azonban nem szenvtelenség. Amikor Lenin üdvözlő levelét olvassa föl a proletárhatalom kommunista vezetője, Leviné - akit a színen látható színészek legsúlyosabb tehetsége, Michel Auclair játszik -, olyan leejtett ,mondatvégű, meghatott hangon mondja ki a tiszteletben álló nevet, hogy fölidézi, mennyiszer is hallottuk ezt a dallamot magyar színpadokról, akár *a Viharos alkonyatra*, akár *Az élet hídjára* gondolunk.

Chéreau kibontja a jelenetek élettartalmát. Nem elégszik meg a leírt mondatokkal, hanem életet teremt köréjük, szervesen működő, valóságos, szín-padi életet. Megkeresi a helyzetek és mondatok színpadi igazságát. A tömeg-jelenetek fondorlatossága, a mozgások kidolgozott véglegessége, a szórt fények és rejtett fényforrások, a naturális fény-források (egy-egy lámpa, hajnali derengés, a ház ablakaiból kibukó szobafény), a sötétnek és szikrázóan világosnak váltogatása színházi élményt ad. A francia színházművészet hírhedt volt arról, hogy nem sokat ad a látványra és a világításra. A színházi forradalmi hullámok lecsillapodtával úgy látszik, mindez a múlté - persze igazi művészek, nem pedig a körúti színházak mesteremberei esetében. Mindjárt *a Toller* előadásának legelején van egy világítási betét, ahol valamennyi szereplő éles fényű elemlámpával kereng - megannyi forradalmi Diogenész kutatná a forradalom meg-felelő emberét, Tollert, az elnyomás sötétjében. Kínosan nehéz munka lefordítani Chéreau gazdag színpadi metaforáit, szimbólumait, allegóriáit, amelyek mindig a drámai helyzetbe és jellembe beépülten jelennek meg a szín-padon, nem pedig önálló közlendőként, a színdarabpéldány papírszegélyéhez csatolt gemkapcsos rendezői üzenetként. Például egy proletár szolgáló gazdáinak fejlődésben visszamaradt gyermekét éle-te kockáztatásával őrzi. A törpe azonban kiszabadul az őrzésből, vidám vöröskatonák fölültetik egy zongora tetejére, vödröt húznak a nyakára, és kövekkel dobálják a tágas színpadi térben. A törpe idegrohamot kap. Reszket. Nyáladzik. Fröcsköl. Fenyegető gonoszsággal rázza egész testét, és zsarnoki türelmetlenséggel kapdos harapó mozdulatokkal a fiatalasszony mellei felé. Egy matrózruhás, húsos fenekű, középkorú törpe alakjában hitelesen és megrendítően - kikerülve a paródiát is, publicisztikai naturalizmust is - egy osztály eltorzultsága jelenik meg művészi módon.

Az előadás legelején a teljes mélységéig kitárt színpadtér mélyén, párhuzamosan a rivaldavonallal, hatalmas, vakolatlan téglafalú munkásbérház zárja le a színpadot. Ablaksorok: hol kihunyó. hol idegesen kigyulladó fényekkel. Néhány utcai villanykörte ég a háttérben. Mindezt hajnali derengésben látjuk, ködön át, amit tömjénből fújtak a játéktérbe. Az előtérben Walter és Franz, a két munkanélküli fiatal klaszszikus szoborformába komponált alakja.

A második kép anarchista próféták, írók, szocialisták, reformerek, forradalmárok tanácskozását mutatja. Bútorhuzattal leborított ülőalkalmatosságok, író-gép. A színpadtér közepén fal szűkíti le a korábbi tágasságot. Amint megszokja a szem a félhomályt, észrevehető: az ideges térhatás, az emberi csoportozatok nyugtalanító rendezetlensége onnan ered, hogy egy tükörfal vágja félbe a színpadot. A zsinórpadlásig fölnyújtózó tükörfal közepén ajtószerű fülke: ez a középső járás. A tükröt lezáró márványoszlopokat mindkét oldalon egy-egy szárnyas angyal bombasztikusan akadémikus szentfigurájának hatalmas tömege díszíti.

Richard Peduzzinak ezt a két díszletét látjuk az előadás során váltakozni. A munkáskaszárnya és a tárgyalóterem több helyszín is tud lenni. Hangulatában mindkettő erős változékonyságú, de kifejezi az alapgondolatot: az érdes, fakult, szegényes világ és a simára csiszolt, előkelőbb világ szembesülését egymással.

Szupernaturalista díszletek. Egyszerre hasonlítanak egy Berliner Ensemble-előadásra (Karge-Langhoff: *Kenyérbolt*-jára) és Planchon stílusára. (Távolról bevillan Tovsztonogov rendezése, *A harmadik őrszem.* ugyanerről a korról, a forradalmár Bauman alakjáról szóló leningrádi előadás.) A naturalista színezet azonban egyetlen percig sem húzza le a földre a rendezés költőiségét, mert Chéreau érzékeny egyensúlyban tartja a valóságosat és a játékosat.

A szembeállított tükörfal mindvégig hangsúlyozza - ha erős fényt kapnak a szereplők - a színpad színpadjellegét. Látható a közönség is, az Odeon aranycifrázata, emeleteinek visszaverődő képe ismétli dekorációként is a terem képét, de egyben szembesítő figyelmeztetés is: *magatokkal ültök szemközt!*

A másik díszletben, a zárt, német kaszárnyaudvarban időről időre megjelenik egy komédiáskordé, *hogy* (színház a színházban) eljátsszák rajta groteszk magyarázatokkal (az 1968-as utcaszínházzal is összerímelve) a forradalmi eseményeket. Vagy begördül egy hatalmas, század eleji gépkocsi, szikrázóan kivilágított utastérrel; tetejére kászálódva Mühlsam, a politikai kabaré anarchista poétája nyugtalanító politikai dalait énekli el. És hogy a színháziasítás (teatratizálás) folyamatos legyen: az első képtől kezdődően csúnyán nyekergő utcai zenekar édeskésen muzsikál zongorán, hegedűn és éneklő fűrészen. *A Carmen* gyermekkórusának dallamára az első képbe utcai maszkák tódulnak be, Ebert és Noske hatalmas bábfejeit hordva vagy cilinderesen trappoló tömegként a polgárságot gúnyolva. Amikor pedig az Internacionálét éneklik, nem szépen, hanem a drámai igazságnak megfelelően adják elő. (A nézőtér együtt énekel a

színpaddal ... hatalmas taps ... játszókat és nézőket erős összetartozás köt össze... talán ez marad az előadásról a legszebb élmény ...)

Csupa ravasz formaérzékenység a rendezés. Kiművelt, éles elegancia. S hiába ez a produkció „temetése": ugyanolyan harcos, ütőképes, mint lehetett kezdetben.

Patrice Chéreau nemcsak rendezte a *Tollert:* játssza is a címszerepet. A műsorfüzet szokatlan kiírást tartalmaz: „Patrice Chéreau-t Toller szerepében Daniel Emilfork irányította" (játssza Mühlsam szerepét). Vagyis: a rendezőt is rendezték, ellenőrizték és kiigazították a hősszerepben, hogy szervesen illeszkedhessen bele az előadás egészébe.

Chéreau és Michel Auclair mellett egy fiatal színész az előadás legerősebb tehetsége: Hugues Quester. ő játssza Franzot, a munkanélküliből forradalmárrá, majd fehérgárdistává váló proletárfiút. Csupa nyughatatlan mozgékonyság, játékos erő, magába fojthatatlan rendetlenség, fegyelmet nem ismerő szertelenség. Verekedik, tréfákat űz. Pillanatra sem marad nyugton. Ha zene szól: barátjába karol, és lenge táncléptekkel szeli át az udvart. Élcei olykor erősek, vadul túlzóak és kegyetlenek. Szeretni való siheder. Mégis, mintha valami diabolikus volna nyughatatlan természetében. Chéreau rendezői hangsúlyai szerint az előadás nem is annyira Tollerről szól, mint inkább a két munka nélküli külvárosi fickó, Franz és Walter alak-ja kerül az előtérbe. Az előadás első percétől kezdve ők állanak a gyújtópontban. Mintha rejtett görög kórus modernizált, pszichologikus, komikus változata volna a két proletárkölyök. Minden eszmei szilárdság nélküli vadsággal és zabolátlansággal tréfálkozva, és durván, szilaj reakciókkal válaszolnak a drámai eseményekre. Amikor azután *a két és fél órás* első rész után kezdetét veszi az előadás második felvonása: Franzot már fehérgárdista egyenruhában látjuk viszont. Fegyelmezettebb. Indulatai legalábbis visszafojtottabbak. Ami mozgékonysága maradt, azt csiszoltan elegáns, majdnem a balett stilizáltságához közel-álló pózokkal és sikló mozgásokkal vezeti le. Kegyetlen, pózoló, hűvös és erotikus. Kivégzés előtt vadul szájon csókolja a kegyetlenül megkínzott Gustav Landauert. Minduntalan egy szál piros szegfűt forgat a kezében, amit áldozatainak kínál föl, vagy azzal cirógatja ki-hallgatás közben nyakukat és orcájukat.

Patrice Chéreau nem reformálja meg előadásával a színjátszást és a színházat. Csak összegezi az eredményeket, és leszűri az elmúlt, zaklatott két évtized színházi értékeit. Bizonyság a *Toller* előadása, hogy nem voltak hiábavalóak a sokat kárhoztatott, zavarosan bolondos színházi esztendők, a gyorsan lepergő színházi divatok: egy megizmosodott nemzetközi színházművészet került ki győztesen a kamaszforrongásokból. Új hatáseszközök születtek. Gazdagodtak a kifejezési eszközök. A színház megvívta szabadságharcát. Visszatalált önmagához. Önmaga kifejezési eszközeihez, közönségéhez és föladataihoz. Már csupán az a kérdés: mire használja új eszközeit.

A Toller előadásából sok minden nincs benne Tankred Dorst szövegében, de benne van a darabban. Nem Dorst írta meg így, de Chéreau így támasztotta életre a Dorst kínálta darab lehetőségeit. A színlap így jelzi ezt: szöveg és színpadi változat P. Ch. rendezése számára François Regnault-tól. (S ez nem a fordítást jelenti, azt Gaston jung csinálta.)

A Toller és Planchon: *A fekete disznó* című darabjának előadásában rajta-kapható, hogy a színházi eszközök mennyire csataképessé élesedtek, és milyen ingerlően új hatásokkal képesek gazdagítani a realista színházat.

A Toller előadásában a színpad közepén körfüggönyszerűen emelkedő tükörfüggöny vagy tükörfal veszéllyel jár. Belecsillog a fényszóró, és a látvány elvakítja a nézőket. Amint egy kicsiny fénypászma hull a tükörfelületre: máris kellemetlen a hatás. Az Odeonban egy évtizede, amikor pedig még Barrault volt a gazda, és Roger Blin rendezte sorra pátyolgatott abszurdjait: mintha a világítás nem tartozott volna a kifejezési eszközök közé, csupán szükséges rossz-nak tartották volna. *A Toller* tükre előtt zajló jelenetek zöme félhomályban játszódik le. Csak egy-egy testrész kap fényt, egy-egy körvonal emelkedik ki a homályos tömegjelenetekből. Mintha folytonosan árnyképek közlekednének ebben a márványoszlopokkal szegélyezett színpadi teremben. Ellenfényben állnak és ülnek a szereplők. Vagyis a tükör és a színész *közé* világítanak. A színész így nem szemből, a nézőtér felől, hanem háta mögül kapja a fényt. Ennek a világítási módnak különleges hatása van. Chéreau-Toller néma monológjai, amint megkísérli megemészteni a hallottakat, amint kételkedik, és aggályosan vizsgálgatja önmagát és önmaga helyzetét a forradalomban: a hosszú mimikai betétek közben nem áll le a játék, hanem folyik tovább. Úgy kerülnek az arcbeszéd gondolatai mégis premier plánba, hogy a színész hattal áll a nézőtérnek, és a tükörben vizsgálgatja arcát. A tükörből visszanéző arc szem-bekerül így a nézővel. Még erősebben hat, mintha a színész kijátszaná magát a rivaldához, és operai fénybe mártva arcát kitolakodná magát a darab előadásából, s hivalkodóan megmutatná érzelmi reagálásait. A magát tükörben vizsgáló Ernst Toller látványa egyszer-re fejezi ki a tettekre kényes értelmiségi groteszk narcizmusát, magát minduntalan aggódva ellenőrző kínos és kínlódó kontrolláltságát azzal a gesztussal, hogy lopva félrefordul a többiektől, és egyéni véleményét fejezi ki egy tömegdrámában, és egyszerre jár azzal a színházi előnnyel, *hogy a* néző cselekvővé válik a látványtól, mivel ő maga *vehet észre* egy látszólag eldugott, előle elrejtett mimikai eseményt; rajtakaphatja a szereplőt legtitkosabb gondolatai közben, nem pedig erőszakoltan dugják bele az arcába, hogy észrevehesse, amint kurziváltan túlhangsúlyoznak valamit a színpad előterében, megbontva ezzel a színpadi kép és színpadi tér egységét, kiragadva a részletet a játék szerves életéből, hamis teatralitással nyomatékosítva egyetlen részt az egész rovására.

Planchon: A fekete disznó

A tükörfal előtt fényszóróval dolgozni veszedelmes eszköz, és csak egészen fondorlatos világítási tudással érhető el, hogy természetesen hasson. Magyarázatot a mikéntre a Porte Saint-Martinben kaptam, ahol a T. N. P. vendégszerepelvén Planchon saját darabját mutatták be saját rendezésében. Ennek az elő-adásnak legfőbb élménye a világítás. Luciano Damiani, Strehler állandó díszlettervezője az 1871-es május eseményeinek egy kisközségben visszatükröződő drámájához keretül egy mindenfelé ferde deszkaszínpadot alkalmazott. A deszkarendszer sima és fekete, mintha kifényesedett volna a több évtizedes használattól. Roppant deszkaszálak merednek a színpadon. Ormótlan repedések tagolják. Egy-egy deszkaszeletet ki lehet emelni, hogy vermet, sírgödröt, szakadékot, pincét „ábrázoljon" a szín-

pad. A horizont lengén könnyű nyersselyemből készült - az előfüggöny is -, egyszerre kelti a *kintnek* és *a bentnek* érzetét. Minden átrendezés nélkül hol parasztszobában, hol a mezőn, hol a plébánoslakban, hol a völgyben kínál természetes környezetet a játék számára.

A selyemfüggönyök szikrázva verik vissza a fényt. Felhőtlen, tiszta napsütést adnak a színpadnak és a szereplők arcának. Fontosabb azonban az erős és egyenletes fénynél, hogy mennyire finom dämerrungokat: derengő hajnali fényeket és alkonyi árnyakat képes a világítás létrehozni. Vagyis a napszakoknak azokat a sajátos fényeit, amiket eddig csak a film tudott visszaadni. A színház azonban csupán durva világosságra vagy sötétre korlátozódott. André Diot-nak hívják azt a művészt, akit *a* Tollernél is, *A fekete* disznónál is megbíztak a világítás megszerkesztésével és megteremtésével. Tizenegy éven át az O. R. T. F. kameramanja, majd nyolc éve vezető operatőr. Chéreau előadásainak világítási hatásait ő alkotja meg, és Planchonnak négy rendezését is ő világította.

Vagyis, nem az a kérdés: tud-e a rendező világítani, hanem az, érzi-e szükségét a fénynek mint színházépítkezési, a fénynek mint kifejezési eszköznek, a fénynek mint az előadás elhanyagolhatatlan művészi részének. Nálunk is volt rá példa, hogy más rendező (vagy operatőr) állította be egy-egy előadás fénymegoldásait, de nem vált szokássá: inkább maradt a henye és rögtönzött fény, a sablonvilágítás, a kifejezéstelen fénymennyiség, semmint hogy külön színházi foglalkozási ágnak tekinthessük, és vállaljuk újabb együttműködő munkatárs művészi szövetségét.

Diot szakított azzal a két végletű lehetetlenséggel, hogy vagy a színészt világítják vagy a díszletet. Az első eset operai hatásokat eredményez: a színészt színpadi útján fejgép kíséri. Rezgő aura-ként fénymester követte glória ragyog alakja körül. Így szétszakad a színpadi tér. Sötétbe és érdektelenségbe borul a díszlet. Környezetet, partnereket, kapcsolatokat merít el a láthatatlanságba. Mert amikor a fény kiemeli a beszélő és főszereplő embert, természetes, hogy választani kell a többiek kárára. Amikor azonban a színész helyett a díszletet világítják meg, akkor iparművészeti kiállításon érezzük magunkat, ahol szükségtelen ténfergők árnyéka - a színészeké - motoz a félhomályban, és a díszletek csupán valamiféle magyarázatokkal látják el az arctalan és szem nélküli árnyékokat.

Diot színészt is világít, díszletet is. Kiemeli a díszletnek mint drámai közegnek, társadalmi környezetnek a szerepét. Megnöveli hatását. Megsokszorozza és változékonnyá, együttjátszóvá, együttváltozóvá teszi a cselekménnyel. Másrészt a színész arcjátékát értelmezi és fölerősíti. Láthatóvá teszi.

Hajlékony és hajlítható, testhez és tárgyakhoz odasimuló, azokat gyengéden átölelő fényt látunk színpadán. Nem pedig azokat a kemény és mozdíthatatlanul odafagyott világítási pontokat, amiket rendszerint ismerünk a színházakból. Milyen erőteljes is tud lenni egy hajnali temetés a mezőn, amikor a feketébe öltözött, némán tevékenykedő parasztok hatalmas varjakként tompán dübörgő deszkakoporsókat vonszolnak a színpadi padozaton! Itt most nem az arcjáték a fontos. Nem azt mutatják meg, végigfolyike a valódi könny arcukon. Nem az a lényeges, eltorzítja-e vonásaikat a fájdalom. Ez a néma és makacs gyász, ez a méltóságteljes és tárgyilagos kín a lényeg, amit a világítás megmutat. S miután a díszlet sem ábrázoló, ha-nem képzeletfölkeltően engedékeny, változó hatású színpadi környezet: annak nem egyik vagy másik pontját emeli ki a világítás, hogy irányítsa figyelmünket, jelezve azt is, hogy más színhelyen folytatódik a cselekmény.

Az előadás három legszebb jelenete is szorosan összefonódik Diot nagyszerű fényeivel. Az egyik, amikor a közeledő vihart úgy ábrázolja Planchon színpada, hogy baldachinszerűen buggyosra húzódik föl a színészek feje fölé a selyem előfüggöny; fénypászmák törnek át a selyemfelhők mögül, és tavaszi fény borítja el árnyéktalan tisztaságával a szín-padot, miközben a buggyosan lógó selyemfelleg szellőzködve, szélfúttan mozog föl és le.

A másik szép hatás egy zsinórpadlásról gyors lengéssel, ívelő reppályán alászálló lobogó - nincsen bekötve a zsinórpadlásra, szabadon hull alá, kiszámított és megszerkesztett ívet írva le. (Ennek a hatáselemnek stílusához magyarázatként hozzátartozik, hogy Roger Planchon egyszerre akar Lorca, Brecht és Arrabal lenni: egyszerre melodramatikusan vérgőzös és nemi mámorú parasztdrámát adni, a Kommün Párizsától távol eső vidéki elzártságban tükörképként visszaverni a történelmi eseményeket, megmutatva, mikéle drámákkal bajlódnak, miközben a forradalmárok életüket áldozzák. Egyszerre arrabalosan jelképhalmozó, erotikus szenvedéseket, vallásosságot, vakhitet, forradalmi hitet összezagyváló.)

Az előadás harmadik említésre méltó mozzanatánál Diot a színészre összpontosítja figyelmünket: vagyis sok fényt ad rá. Eulalia, a csámpás parasztlány haláltusáját vívja. Fütyül. Egy régi dallamot kísérel meg fölidézni. Megszűnt számára már mindenki, önmagának fütyörészi szüntelenül, sípolva, zihálva. Nem a meghatódás könnyeire spekulál, inkább valami száraz tárgyilagosság van füttyöngésében. Fütyül, mert fél. Fütyül, hogy elűzze gyermekien magától a szorongást. Fütyül, hogy még egyszer valamiféle életjelt adjon magáról. Fütyül, de testét átjárják a kínok. Hasmánt fekve fölhomorítja karjaira támasztott törzsét, és miközben abbahagyhatatlanul fütyörészik: gépiesen, fájdalmat leküzdendő, egy padlón heverő lepedőt csavar föl vasaláshoz bespriccelt fehérneműként. Dominique Labourier nagy színészi mutatványa ez a haldoklási jelenet. Nem szívtépő szenvedéssel, nem az egek kapuját megpillantó, az angyalok énekét halló, megittasultan kisimuló, magát megadó mosollyal fogadja a halált. Szokásos munkáját, napi ténykedését beidegzett rendszeretettel folytató, fegyelmezett gyötrődés ez. Miközben göngyölgetve csavarja a gyűrött ruhadarabot, keze megcsúszik, feje előrebukik. Nem mozdul többé.

Planchon Planchont utánoz a rendezésben. Mégis, ebben a nem túlságosan jelentős darab nem túlságosan jelentős előadásában is percről percre mérhető, milyen nagy eredményeket hozott a színházi forradalmak sora. Minden eszközt megvizsgáltak, kifordítottak, átfordítottak, beléhatoltak és megtisztítottak a rátapadt tisztázatlanságoktól, zavaros elméletektől. A színházművészet ma gazdagabb, mint volt valaha. Az eszközök készen állnak. Csak használni kell tudni őket, és gondolat kell hozzájuk meg tehetség, hogy harci rendbe álljanak össze. A színházi forradalmak után kezdetét veheti a forradalom színháza.

SAÁD KATALIN

A megismételhetetlen üzenet

Molière Don Juanja Efrosznál

Egy napon lehetővé válik, hogy részt végy egy előadáson, melynek már rég elért a híre; felfokozott izgalommal, feszültséggel lépsz a nézőtérre, ünneped van. Valami soha nem ismertet vársz. Ahogy elkezdődik, lesed, mikor jön elő, mikor történik meg, mi lesz hát a meglepetéssel. De minden szabályos, sőt túl szabályos, és ,még geometriailag is szimmetrikus. A játéktér, a színészek mozgása, az előadás egész kompozíciója. Valójában egy kicsit csalódott vagy, csak nem akarod bevallani. Mire azonban Don Juan meghal, s Sganarelle elfintorogja kegyetlen-komikus végszavait: „Jaj, a hárem, a bérem I" - ellep a teljességérzés soha nem ismert öröme: ma este ajándékba kaptad a világot.

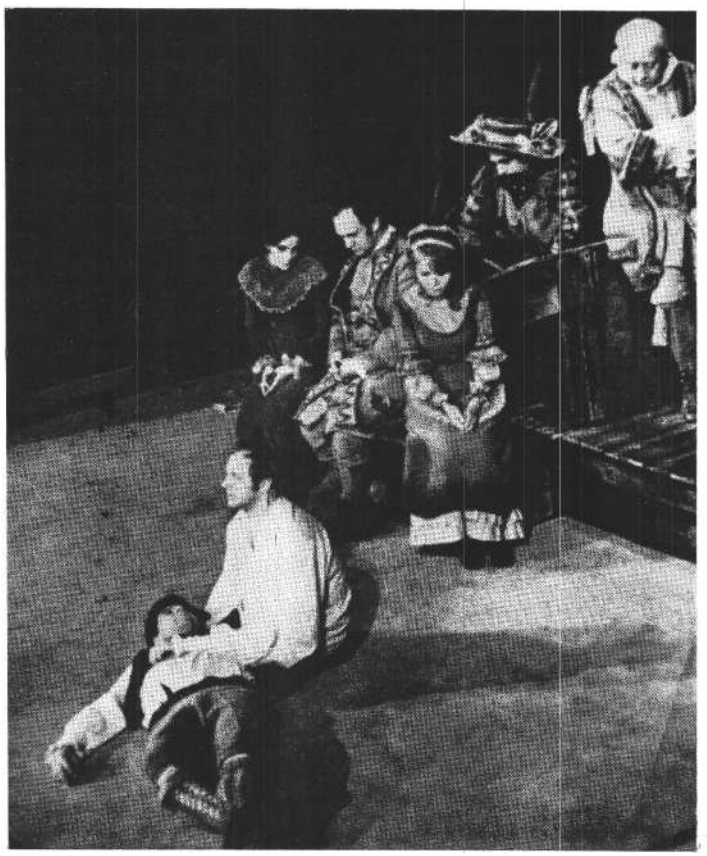
Don Juan, a kép

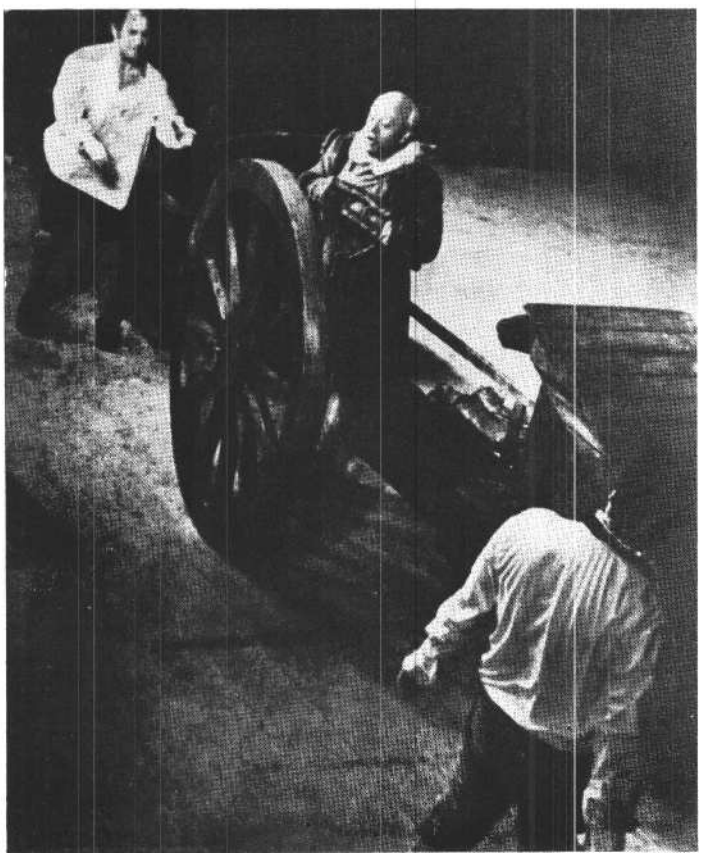
Bocsáttassék meg a cikkírónak ez a néhány, a kritikai műnemhez illetlen, szubjektív mondat. Szokatlan élmény azonban, hogy egy előadás jóval megtekintése után ilyen szuggesztivitással tartsa fogságban nézőjét. Belgrádban, a BITEF keretében, a moszkvai Malaja Bronnaja Színház társulata előadta Molière *Don Juanját.* Az előadást Anatolij Efrosz rendezte. „Nem tetszik, ha a színházban látni lehet az úgynevezett rendezői koncepciót" - írja Efrosz *Milyen színházat szeretnék* című cikkében; s valóban, *a Don* Juan-előadás nézőjének első meglepetése - beidegződött el-várásánál fogva esetleg csalódása hogy nem lel. rá azonnal a rendező kéznyomára. Két nagyszerű színész, a Don Juant alakító N. N. Volkov és a Sganarellet játszó L. K. Durov viadalának bűvkörébe kerül ellenben, s csak amikor már benne is felgyűl ugyanaz a feszültség, ami kettejük színpadi élete közt lebeg, ismeri fel a rendező neki szó-ló üzenetét, a nagy tragédiák megrázó tanulságát: itt ma este érte is szól a ha-rang

Kívánhat-e ennél aktuálisabb lenni egy színház?

Régi vita, vajon a nagy racionalista vígjátékíró, Molière, Don juant színpadi elkárhozásra ítélő - süllyesztőbe utasító - komédiáját .mennyire érinti a tragédia szele. Jan Kott megállapítása szerint Molière francia bohózatokból és az olasz commedia dell'artéból vett jellemei színházi értelemben tiszták, nagy jellemeinek azonban egyike sem világos lélektanilag, mind rejtegeti a maga titkát vagy árnyékát. Talán nem túlzás és nem is nagyon tudálékos észrevétel, ha úgy véljük, az efroszi Don Juan-kép létrejöttéhez, mind gondolatilag, mind dramaturgiailag nélkülözhetetlen lépcsőfokok Mozart *Don Juanja,* s nem kevésbé a Mozart-operát elemző Kierkegaard-tanulmány. „Amikor a tenger háborog, ebben a nyugtalan mozgásban a tajtékzó hullámok élőlényekhez hasonló képeket formálnak; olyan ez, mintha ezek a lények hoznák mozgásba a hullámokat, és mégis éppen fordítva: a hullámverés hozza őket létre. Éppen így a *Don Juan* is kép, mely állandóan feltűnik, de *nem ölt alakot, és tartós létezési formát,*

Az Efrosz rendezte Don Juan **a belgrádi BITEF-en**





olyan egyén, aki állandóan kialakul, de soha nem készül el..." Don Juan, kevés számú társához hasonlóan (mint talán Faust. Hamlet) az európai tudat állandó részévé vált, ennélfogva egy elő-adás, mely róla szól, feltehetően építhet a nézők *közös tudatállapotára*, vagy-is abban a mai színház számára elég ritka, szerencsés helyzetben van, hogy bár-mely heterogén nézőtábor előtt közös „mítoszra" hivatkozhat. A Don Juan-mítosz feltehetően a középkorban született, de írásos nyoma talán csak egy eléggé misztikus számjegy: 1003 elcsábított nő. Efrosz színpadán gregorián zene szólal meg a Don Juan-i történés bizonyos megismétlődő drámai helyzetei-ben; erről később még szólunk. Ha azt mondtuk Don Juanról, hogy az európai tudat állandó részévé vált, méltán el-mondhatjuk ugyanezt a gregoriánról is, mely minden dallamszövés forrása és mintaképe, ennélfogva adott esetben mintegy zenei „ősképként" hangzik fel a színpadon. Az antik világban a szakrális és a profán az egységes és töretlen élet alkotórészei; a kereszténységgel feneketlen szakadék támadt, s a két szféra élesen szembekerült egymással. Kierkegaard egyenesen azt mondja, hogy a kereszténység hozta be a világba az érzékiséget, illetve teremtette meg mint elvet, egyszerűen azáltal, hogy kizárta, kiűzte a világból. Szabolcsi Bence A *zene* történetében a XV. századi Fuldai Ádámot idézi, aki szerint a gregorián valódi filozófia, mert lényege a folytonos halálra gondolás, a meditatio mortis. Mi következik ebből az előadásra vonatkozóan? A színpadon egyidejűleg két „ősképe", egy profán és egy szakrális jelenség tagadja és erősíti egymást.

Úgy tűnhet, feleslegesen sok szerzőre hivatkozom, szeretném azonban azt az eléb-bi feltételezésemet fenntartani, mi-szerint Efrosz Don Juanja Mozarttal és Kierkegaarddal polemizálva született meg. Láthatóan elfogadja ugyanis azt a kierkegaardi alaptételt, mely a Mozart-opera bizonysága: a Don Juan-eszme feltétlenül zenei, minthogy erotikus ha-talmát, démonikus erejét csak a zene tudja kifejezni és elképzeltetni, a szó önmagában nem. De a Don Juanban meglevő mindenhatóságot Efrosz velük ellentétben nem az „életvidám jókedvből" származtatja: Volkov-Don Juan démonizmusa a nem manipulálható, megtörhetetlen, legyőzhetetlen akarásból, tehát egy már-már emberfeletti képességből sugárzik.

Játékeszközök

David Borovszkij színpadképe pajta, fé-szer. Középen leginkább talán szénatá-rolóra utaló faépítmény, mely Don Juan és Sganarelle számára ruha- és ételtárolóul, fekhelyül, alkalomadtán búvóhelyül szolgál. A fészer oldalának támasztva, jobbra-balra három különböző nagyságú szekérkerék. Van néhány valószerűtlen, jelentésében elsőre felismerhetetlen díszletelem is a színpadon: így két „szoknyát viselő" lámpaállvány a szín-pad előterében, a szemközti falba építve pedig egy óriási kerék, melynek küllői közt itt-ott a megvilágítástól ragyogó, áttetsző színes papír feszül. Ahogy az előadás folyamatában szembekerül egymással a zene a profán színpadi történéssel, úgy válik érthetővé a színpad-képben is megnyilvánuló szakrális-profán ellentét: a színes papír küllőjű szekérkerék templomi máriaüveg asszociációt ébreszt. Fészer és templom egyszer-re ez a helyszín. Az oldalt várakozó kerekek sem csak díszítőelemek: a meg-tört szívű apa lelkiprédikációja alatt Durov és Volkov a kerekekkel diadal-ordítások közepette eszeveszett gurigázásba kezd.

Az előtérben álldogáló reflektorlámpák barna szoknyát viselnek, rájuk varrva vörös papírrózsák, alul fehér fodor-szegély; a fodor felkúszik a színpad mindkét oldalán s középen fent összeér: a szoknyafodor átöleli az egész elénk táruló színpadi világot. A játékos ötletnek tetsző lámpatestekre ördögi szerep hárul. A Molière-műben sok szó esik Don Juan zseniális csábítóképességéről és sikereiről, de mindössze egyetlen jelenet engedi, hogy meglessük a titkot, miként megy végbe maga a csábítás. Don Juan felsorakoztatott szóbeli esz-köztára elég szegényes: dicsérő szép szavak és házassági ígéretek. Efrosz színpadán azonban varázslás, mágia folyik. Belobban a színpadra a lomha tartású, enervált arckifejezésű férfi, és megkez-dődik a hajsza: a lányra reflektorfényt villant, az eddig fel-felhangzó gregorián dallammotívum más hangszerelésben csendül fel, érzékien lüktet a zene, s ahogy Don Juan kezébe fogja a lányka kezét, hogy megdicsérje, megborzongunk: ez a boszorkánykodó kézre tekintés már előrevetíti a végső gesztust, mi-kor majd átadja magát a kőszobornak. „Miféle erő is az, amellyel Don Juan csábít? - kérdi Kierkegaard. - A sóvárgás ereje az, az érzéki sóvárgás energiája ... Ennek a gigantikus szenvedélynek a visszahatása megszépíti és kifejleszti a sóvárgott lényt, aki e visszfénytől ma-gasztos szépségben, bíborvörösben ra*gyog*." Efrosz színpadán elhisszük, hogy Don Juanban ilyen féktelen és ellenáll-hatatlan a szenvedély.

Molière-nél Don Juan és Sganarelle szinte állandóan útközben vannak, me-nekülésre készen vagy épp üldözőfélben; útjukat sok apró esemény tarkítja. Efrosznál ez a cselekménysor egyet-len helyszínen bonyolódik le: a nem változó helyszín - melyet az egyik szovjet kritikus találóan „az emberiség hátsó udvarának" nevezett -, a molièrei történéseket „mintegy-cselekményekké" redukálja le, jelezvén, hogy a külső események csak ürügyül szolgálnak ahhoz, hogy a valódi, belső történések végbemehessenek Don Juan és Sganarelle viszonylatában. de még inkább magában Don Juanban. Efrosz az ötfelvonásos drámát három teljesen egyenlőtlen rész-re tagolja. Az első rész a két megbűvölt lány szerelmi versengésével fejeződik be; a második rész egészen rövid: a kőszoborjelenésre szorítkozik; a harma-dik versenyfutás az idővel, látogató lá-togatót követ, míg Don Juanon be nem teljesül a halál. E sajátosan hármas tago-lású kompozíció szolgálatában különböző színpadi eszközök kapnak dramaturgiai funkciót. Említettük már a zene szerepét; fontos azonban, hogy ugyanaz a dallam háromféle hangszerelésben jelenik meg: az alapmotívum, mely mind-untalan megszólal, amikor csak Don Juan emberi érintkezéseiben „elköveti a bűnt": íme a folytonos halálra gondolás, s minél sűrűbben szólal meg, annál szorongatóbb légkört teremt, s annál inkább sodorja Don Juant a végkifejlet felé: halálában azonban már nem „meditatio mortis" szólal meg, mert himnikusan zendül fel a dallam, egyszerre magasztosítja fel a megtörhetetlen embert, s egyszerre tudatja örömhírként a világgal, hogy a démonon beteljesült a végzet. Említést tettünk egy harmadik zenei motívumról is: annak csak az első részben van szerepe, az a csábítászene.

Hasonlóképpen szimbolikus jelentése van bizonyos színeknek s Don Juan kö-penyeinek. Volkov *fehér*, hányavetin ki-gombolt ingben s nyakában lengő *fekete madzagnyakkendővel* lép színre, így is hal meg. Közben azonban néhányszor köpenyt ölt magára. Az első rész azzal kezdődik, hogy Durov-Sganarelle egy szérűs villára mint vállfára *lila bélésű* szürke köpenyt akaszt; a villát a játéktér

közepén álló szénatároló emelvénybe illeszti. A köpeny templomi körmenet-zászlóra emlékeztetően van jelen. A hát-só falon is lóg egy köpeny: *az mustár-szín* bélésű. Volkov bejön, hogy elcsábítsa a lányt: a lila bélésű köpeny mások-példányát viseli. A második rész elején Durov kicseréli a két díszletelem-köpenyt; most a mustárszínű vonja magára figyelmünket, jóllehet Don Juan ebben a felvonásban nem ölt magára semmilyet sem. Ez a kőszobor felvonása. S amikor a harmadik részben a kőszobor képviselete látogatóba érkezik - már nem leng templomi zászló" - a mustárszín bélésű köpenyt kapkodják elő a szénatárolóból, hogy Don Juan illendően fogadhassa a vendéget. Ez előtt volt még egy sietős játéka: azt hitte, ismeretlen hölgy látogatja meg, *lila szalagot* ránt elő, hogy fekete nyakkendője fölé kösse. Lehűtve ismeri fel: csak Elvira az, elhajítja a szalagot. Az apa második látogatásához *fekete bélésű köpenyt* vesz magára, s le-térdel: a kétszínű, álszenteskedő játék fekete köpenyszimbóluma eszünkbe jut-tatja Tartuffe-öt, de a mindjárt bekövetkező halál gyászpompáját is magában hordozza.

Don Juan, a felesleges ember

A felhasznált eszközök s a játék legmeg-lepőbb jelentésszférája, hogy az előttünk végbement Don Juan-i történés a maga teljességében *orosz*. Nemcsak korszerű, mai Molière-játszást látunk, hanem orosz Molière-t, s ez nem a díszletben, a kosz-tümökben vagy akár a zenében nyilvánul meg, hanem a jellemekben; mindenekelőtt is persze Don Juanban. Volkov, az orosz próza és drámairodalom állandó főszereplőjét, a társaságból-társadalomból magamagát kizáró felesleges ember démoni típusát testesíti meg: erő, tűz sugárzik ebből a különállásból. Bulgakov Goethe Faustjából vett mottót A *Mester és Margarita* élére: „Kicsoda vagy tehát? / Az erő része, mely / Örökké rosszra tör, s örökké jót művel." A bulgakovi boszorkányszombat fantasztikus sátántanyájára ismerünk rá a reflek-torjátékban, a kerékhajigálásban, Don Juan öleléseiben. Titokzatos, áttekinthetetlen, alvilági lélek ez a Don Juan, nagy gonosz, mint Dosztojevszkij Sztavroginja, lelkiismeretét szörnyű és meg-okolatlan bűnök nyomják. Nincs itt már szükség a kőszobor misztikus megjelenésére, nem is jelenik meg. A második részben a parancsnokszobor fejbólintása: a kétszer egymás után beálló sötét-ség. Durov-Sganarelle földön csúszó ré-mületénél semmi nem tehetné reálisabbá e valószerűtlen jelenést, talán csak az, hogy a második sötét még Don Juant is megdöbbenti. Az egyetlen pillanat, mi-kor kibillen a saját démonitásának vég felé zuhanó áramlatából: egyetlen ma-gafeledkezett pillanat, mely elárulja, hogy *tud* a nálánál sötétebb hatalmakról. Kimegy a színpadról, hogy aztán a harmadik részben úgy legyen jelen, mint aki tud, de nem veszi tudomásul. Don Juan nagysága abban a tényben rejlik, hogy végig nem adja meg magát - mondja Kott Don Juan nem ismer el semmiféle tekintélyt, és nem hisz semmiben. Sganarelle vele szemben az ab-szolút konformista. A befejező rész fel-pergetett ritmusú jeleneteiben a kettejük egymásra utaltsága és a köztük levő át-hidalhatatlan szakadék ellentmondása a színpadi légkör olyanfajta intenzitását teremti meg, hogy ebben ismét nem je-lenhet meg valamiféle kőszoborimitáció, hiszen a hatás fokozhatatlan. Jelentéktelen, szerény hangú hivatalnok jön el Don Juanért. Volkov a kezét nyújtja, s nem mondja el: „Ó, ég, mit érzek!" --de ahogy feltartja a kezét, érezzük, hogy a láthatatlan tűz elégeti. Meghal a szín-padon, nem tűnik el a süllyesztőben. Efrosz egyértelműsíti a molièrei befejezés kétértelműségét, ahol is Don Juant *amúgy* sem az isten büntette meg, aki-ben nem hitt, hanem egy színpadi gépezet; Volkov-Don Juan egyszerű, embe-ri halálában a végig magában hordozott végzet teljesedikbe.

Molière-tragédiát láttunk Efrosz szín-padán. „Az igazi rendezői művészet az, ha képesek vagyunk meghallani és megérezni a színdarab megismételhetetlen és teljes üzenetét" - vallja Efrosz. A Malaja Bronnaja társulat előadásában ez a meglátott és megérzett üzenet öltött testet.

BALÓ JÚLIA

Londoni találkozás Richard Burtonnel

Pályája kezdetén Laurence Olivier utódját látta benne Kenneth Tynan, s azt jósolta: „Ó lesz az új Edmund Kean, ő válik majd a legnagyobb élő klasszikus színésszé." Peter Brook pár évtizeddel később kesernyésen jegyezte meg: „Ha a film el nem ragadja, a legnagyobb angol színpadi színészek közé emelkedhetett volna -- amilyen Paul Scofield és John Gielgud." S 1974 szeptemberében, amikor a SZÍNHÁZ számára interjút készítettem Sir John Gielguddal, ő így beszélt Richard Burtonról: „Egészen különleges, mondhatnám rendkívül tehetséges színpadi színésznek ismertem meg 1949-ben. Most már filmszínész, világ-sztár. Ott tart, hogy meg sem nézi azokat a filmeket. amelyekben játszott - még a musztereket sem -, pedig ezekből rengeteget tanulhat a színész. Mihelyt elkészül egy produkció, belekezd a kő-vetkezőbe."

Találkozásunk színhelye London, ahol Gyülekező viharfelhők *címmel filmet forgat Churchillről. Ő játssza a minisz-terelnököt. Barátsággal fogad hampsteadi lakásán.*

– A film, a színház számomra első-sorban pénzkeresés. Nem hivatás, csupán kellemes munka. Meggyőződésem, hogy a színészek olyan emberek - tekintet nélkül színre és fajra -, akikhez hason-lókkal más munkakörben nem találkozhatnék. Hivatásomnak az írást tekintem, igaz, ezért is pénzt kapok.

– *Magyarországon nem ismerjük írá-sait: hol publikál?*

– Angol nyelvű országokban, elsősor-ban Amerikában, Angliában és - Fran-ciaországban.

– *Miről ír?*

- *Mindenféléről.*

– *Színházról, szerepekről* is?

– Azokról soha.

- *Most mit ír?*

– Ezer szót Churchillről. A filmet, amelyben Churchillt alakítom, a nagy államférfi születésének századik évfor-dulója alkalmából mutatja be a BBC az angol televízióban. Akkor jelenik meg a cikkem is.

– *Az imént azt mondta, szerepeiről soha nem ír.*

- Nem is! Churchillről, a politikusról írok, nem pedig magamról, a szerepfelfogásomról.

– *Van-e ezek szerint művészi hitvallása?*

– Nem is tudom. Hiszen sokszor gondolkodom rajta, mi is valójában a színészet. Elbűvöl mások alakítása, csodálom őket. Barátaim, akik ma nagy mű-vészek, szeretik mesélni, hogy világéletükben a színi pályára készültek - én soha nem vágytam erre. Középiskolás koromban még kifejezetten nőies foglalkozásnak tekintettem. Azt, hogy színész vagyok, a véletlennek köszönhetem. Nem volt pénzem s munkám, így jobb híján beálltam színésznek.

(Tizenhat éves volt, amikor egy walesi újságban walesi nyelven beszélő színészek felvételét hirdette Nevil Coghill. Társulata éppen a Szeget szeggel *bemutatójára készült, amikor Richard Burton próba közben berontott, és így szólt a rendezőhöz: „Színész vagyok, és játszani szeretném Angelót." Bemutatkozásul Hamlet „lenni vagy nem lenni" monológját adta elő. Másodszereposztásban játszhatta Angelót.)*

– Később felvettek az oxfordi egyetemre, ahol a diákszínpadon szerepeltem rendszeresen. Valójában csak az egyetem elvégzése és a háborús évek után, egy híres kritikus biztató szavainak hatására váltam hivatásos színésszé.

(James Redfren volt a kritikus, aki ezt írta a New Statesmanben: „Richard Burton figyelemreméltó képességeit bizonyítja nap mint nap." Egy tízhetes turné londoni állomásán látta a The Druid's Rest *[A druida pihenője] című színdarabban.)*

– *Mi volt az első igazi színpadi sikere?*

– 1949-ben egy kis feladat Christopher Fry: *The Lady's Not For Burning* (A hölgy nem égetni való) című darabjában sztárrá avatott. *(Richard, az árva íródeák szerepét alakította a londoni Globe Theatre-ben.)* Ettől kezdve azt játszottam, amit akartam. S ha nem választottam volna helyesen - annak ellenére, hogy időnként óriási hibákat követtem és követek el -, nem lennék ma itt, és nem lennék ilyen sikeres színész, mint amilyen vagyok.

– *Ki játszotta A* hölgy nem égetni való *főszerepét?*

– Sir John Gielgud. Neki nemcsak életem első színpadi sikerét köszönhetem, hanem a tényt is, hogy színész vagyok. Azóta is sokszor dolgozom vele.

Richard Burton egyik filmszerepében

Olykor, ha valami problémám van, s nem tudok megoldani egy Feladatot: telefonálok vagy írok neki, s ő segít. Hasonló helyzetben valószínűleg ő is ugyanezt tenné; nem velem, mert én fiatalabb. tapasztalatlanabb vagyok, hanem talán valamelyik idősebb, nagyobb tudású barátjával.

- *Olvastam egyik nyilatkozatában, hogy ön játszotta a világon a legtöbbször Hamlet szerepét. (1953-ban az Old Vic színpadán, majd 1964-ben New Yorkban. A rendező mindkét előadáson Sir John Gielgud volt.) Legutóbbi alakításának filmváltozatát szakmai körök számára Budapesten is vetítették. (A kópiák magyar tulajdonosai: a Nemzeti Színház és az Egyetemi Színpad. A film-változat nem más, mint az 1964-es New York-i Hamlet, amelyet az esti előadás közben rögzítettek a kamerák. A férfi szereplők garbópulóvert, egyszerű szövetnadrágot, a nők hő vászonszoknyákhoz blúzt viseltek.) Számunkra különösnek, kissé idegen felfogásúnak tűnt Hamlet-alakítása, amely a dán királyfit extrovertált egyéniségnek mutatta.*

– Hamletet eddig három különböző felfogásban játszottam. Az Old Vicben introvertált, önsajnáló hőst formáltam. *(Erről az alakításáról Ivor Brown hangsúlyozva előadásmódjának energikus lendületét, így emlékezik meg: „Ophelia szavaival jellemezhetjük: Ő a nagy-ág és a szépség.")* Oxfordban a diák-színpadon extrovertált egyéniségként játszottam, aki csak néha tűnik zárkózottnak. A New York-i Hamlet ismét extrovertált volt. Különös, hogy a közönségnek ez a kitárulkozó Hamlet tetszett legjobban.

– *Ez utóbbi felfogásban játszotta volna Hamletet Angliában is?*

– Igen. A különböző országok nézői között nincs különbség, kivéve a bemutatót követő első hónapban. Akkor ugyanis, például az Old Vicben vagy a National Theatre-ben valóban azok ülnek, akik értik Shakespeare-t. Értelmiségiek - és sznobok. Amerikában nem is a nézőkből, hanem a színészekből hiányzik gyakran a Shakespeare-kultúra. Míg az angol színészek Shakespeare-en nőnek fel, addig az amerikaiak Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Arthur Miller színművein. Szinte zavarba jönnek, ha Shakespeare-t játszanak. Nem azért, mert nem olyan tehetségesek, mint az angolok, hanem mert nem értik úgy Shakespeare-t, nem látták olyan gyakran a műveit - nincs a vérükben. Legalább ötven kiváló angol Shakespeare-színészt tudnék említeni, viszont csak öttíz jó amerikai jut eszembe.

– *Megtörtént-e, hogy játék közben improvizált?*

– Igen. Pedig tudom, hogy a rögtönzés Shakespeare-darabban sokak számára - akik minden szavát gyöngyszemnek tekintik - megbotránkoztató. Szerintem viszont Shakespeare éppúgy írhatott rosszat, mint bárki más. Néhány műve kevésbé erőteljes, így például a *Titus Andronicus és A két veronai nemes.* Én a *Rómeó és Júliát* sem tartom nagyon jó színdarabnak, meglehet, ezzel a véleményemmel egyedül állok. (Talán azért, mert nem tudnám eljátszani Rómeót.) Egyszer New Yorkban, amikor már nagyon hosszú ideje játszottam Hamletet, egy estén úgy éreztem: a nézők álmosak, nem reagálnak produkciónkra. Akkor ahelyett, hogy angolul mondtam volna a „lenni vagy nem len-ni" monológot, németül kezdtem el. Így akartam a közönséget felébreszteni. Sikerült. Ez persze technikai trükk, amit nemigen mernék másoknak is ajánlani.

1956-kan az Old Vicben John Nevillelel felváltva alakította egyik. nap Othellót, a másikon Jagót. Milyen felfogásban?

– Azzal kezdeném: nem tudom senkinek megmagyarázni, hogyan hihette egy ilyen erős, józan eszű ember, mint Othello - csupán egy zsebkendő miatt -, hogy a felesége megcsalta. Továbbá Shakespeare semmivel sere indokolja, miért szörnyeteg, gonosz ember Jago.

– *Azt hiszem, Jago viselkedésére is van mérni magyarázat .. .*

– Például?

– *Othello Cassiót lépteti elő, mert nagyobb sziksége van a kiváló harcosnál (Jago) a terveket okosan szövő katonára (Cassio). jago képtelen megérteni Othello mély, emberi érzéseken, egyet-értésen, alapuló kapcsolatát, házasságát Desdemonával. Attól tarthat, ezek után nemcsak Othello, .hanem közvetve Desdemona irányítása alá is kerül.. .*

– Jő, de Cassio miért nem érez így? Jago viselkedése nincs eléggé motiválva. Miért nem lép ki ,játékából" még a gyilkosság előtt? Azért, mert abszolút gonosz. Csak rosszat cselekszik. Egyet-len jó, megváltó jellemvonása sincs. Othello és Jago nem tud eggyé olvadni - mint az olaj és a víz. Együtt alkotnak végtelenül összetett személyiséget. A szó szoros értelmében: ők ketten - fekete és fehér. A fekete a jót, a fehér a gonoszat jelenti - legalábbis az én felfogásomban.

– *S ha most ismét játszaná ezeket a szerepeket, ugyanez a felfogása érvényesülne*

– Othellót nem játszanám többé. Először is, lusta volnék esténként feketére festeni magam, másodszor: Othellónak nincs humora. Jago hálásabb szerep, Szellemes, gúnyos humorú.

(Az 1956-os Othello-előadás kapcsán így ír Paul Grahame a Daily Workerben: „Richard Burton rendkívül ígéretes tehetség. Fiatal. kellemes hangú, szenzitív. Jóllehet egyre-másra kap hollywoodi ajánlatokat, ám ő könnyedén lemond a jelentős gúzsival kecsegtető ígéretekről, hogy az Old Vic színpadán léphessen fel, s fejlessze szirtészi képességeit" Jago-alakítását így méltatja: „Burton Jagója elmerengő, ravasz gazfickó; olyan ravaszan ülteti Othello gondolatciha a kétkedést, hogy mi megértjük Othellót, aki bizalmába fogadja őt.")

- MZ - ön szerint - a színész legfőbb feladata?

- Az őszinteség. Azaz: merje a színész vállalni a saját lényét őszintén a színpadon. Ebben pedig csak magára számíthat.

- Kiket tart korunk legnagyobb színészegyéniségeinek?

Paul Scofieldet, Sir Laurence Oliviert, Marton Brandót, Alan Badelt, Sir John Gielgudot, Pierre Brasseurt és a már halott Monty Cliffet.

– *Gondolt már arra, hogy az imént említett színésztársaival közös elriadást szervezzen?*

– Ez lehetetlen. Ilyen társulat soha nem alakulhat.

- Miért?

– Többek között az időpontot sem tudnánk egyeztetni. Főként a filmezés miatt.

– *A Jelületes szerelélő azt hinné, az említett színészek megengedhetnék maguknak azt a „luxust", hogy egy ideig csak színházi produkcióban vegyenek részt*

– Kevesen engedhetjük meg magunknak. A színház nagyon rosszul fizet, s a színészek is családfenntartók.

– *Egyezer filmrendezőként is bemutatkozott. Gondolt-e arra, hogy később is rendezzen?*

– Nem. Amikor megpróbáltam, beláttam: nem vagyok rendezői alkat. Ahelyett, hogy a színésznek megmondtam volna, mit tegyen - magam játszottam el helyette. Nem tudott utánozni. A renderőnek türelmesnek kell lennie - ez a tulajdonság belőlem hiányzik. A rendező az életét szenteli a filmnek. Egy-szer egyik rendező barátom két évig mást sem tett, csak a filmjét vágta. Nos, erre én képtelen lennék.

- Igy interjú alkalmával Kenneth Tynannek a következőt mondta: „A francia színház az írók színháza, az. amerikai színház a rendezőké, a brit pedig a színészek. színháza. Én ilyen f orrnőn egyikben sere hiszek." Mire gondolt pontosabban? Mi a véleménye a rendezőkről?

Az én életemben a rendezőknek nincs fontos szerepük. Körülbelül ötven filmben és ötven színdarabban játszottam eddig. Száz közül csak négy jó rendezőre emlékszem.

– *És a színpadon? Ott sem érzi fontosszak a rendező jelenlétét:?*

– A színpadon egyáltalában nem.

– *Honnan tudja, hogy jó-e vagy rossz, amit játszik?*

– A közönség reagálásából.

De a közönség félrevezető! Mégis csak a rendező dolga, hogy a színészt irányítsa!

– Négy rendezővel találkoztam életemben, aki ezt a feladatot briliánsan oldotta meg. A többiekről jobb nem tudomást venni. A színész számára - legalábbis az én számomra, hiszen mások nevében nem beszélhetek - a forgatókönyv, illetve a színdarab a fontos. S ha az irodalmi. alapanyag jó, nem bánom, ha a rendező rossz, mert *én* leszek jó. Igaz, megtörténhet, hogy a forgatókönyv közömbös, szürke, a rendező viszont kiváló. Ilyenkor el tudja érni, hogy az egész jónak lássék. Ha a színész jó érzékkel. és ízléssel képes kiválasztani a darabot vagy a forgatókönyvet, akkor a rendező szerepe túlbecsült. Mostanában főleg a filmrendezőket értékelik túl nagyra. Nem arról beszélnek, hogy ki milyen alakítást nyújtott egy filmszerepben, hanem arról: ki rendezte? „Ó, az egy óriási. Fellini-film" - mondják. Nos, ez a szemlélet távol áll tőlem.

– *Tehát -- ha már választania kell - a színészcentrikus színház és film híve?*

– A színész- és írócentrikusé. A filmrendezők lehetőségei, feladatai mindenesetre nagyobbak, mint a színháziaké - főleg a technikai problémák miatt. Bár, ha jó az operatőr, a színészek és a forgatókönyv, akkor a rendező már-már nélkülözhető. A színpadon pedig még inkább. A pályakezdő színésznek talán nem. A rendező ebben az esetben olyan, mint egy tanárt. Ám ha a színésznek még tanári irányításra van szüksége, miért lép a színpadra?

– *Ön kinek a véleményére hallgat?*

– A rendezőkére kellene hallgatnom, de ők. sokszor hagyják, hogy a rossz utat járjam.

– *Nem azért lesznek így, mert félnek „sztártól"? Félnek, hogy másnap csomagol és hazamegy?*

– Ez egyetlenegyszer történt meg. Egy kiváló orosz író forgatókönyve alapján kötöttem a szerződést. A rendező nap mint nap azzal lepett meg, hogy átírta a forgatókönyvet, meghamisítván a rendkívül tehetséges író munkáját. Ezt nem vállaltam. A legkellemesebb szituáció, ha jómagam, a „sztárszínész" sztárrendezővel dolgozom. Ilyenkor igazán nincs mit tartanunk egymástól.

– *Híres arról, hogy soha nem nézi meg saját filmjeit, sem a musztereket, sem az elkészült produkciót ... Azért nem, mert úgy" érzi, hogy művészi szín-vonalához, méltatlan feladatokat vállal? Nem veszélyes a sztárság a művészre?*

– Dehogynem. A „sztárság" körülöttem sokaknak megártott. Azt hiszem, időnként nagy szükség van óriási bukásra. Attól újra a földön érzi magát az ember . . . Ami a filmjeim megtekintését illeti, ismét csak azt válaszolhatom, hogy a filmezés nem hivatásom. Munka. Pénzkeresés.

– *Megtörténik-e, hogy akár a színpadon, akár filmezés közben indiszponáltnak, fáradtnak érzi magát? Mit tesz ilyenkor?*

– Természetesen megtörténik néhaném. Az amatőr színészek nem játszanak, ha indiszponáltak, inkább leállnak. A hivatásos színészek túlteszik magukat ezen, legyőzik ezt az állapotot. Ha a szerepet értik, s tisztán él bennük a váz, akkor az egész alakítás - látszólag - ugyanaz marad, függetlenül pillanatnyi privát, civil érzéseiktől. A filmezésnél más a helyzet. Leállunk, ismétlünk, ismétlünk ... Forgatásnál a kamerák és a technikusok helyettesítik a közönséggel való közvetlen kapcsolatot. S akinek van tapasztalata, az tud olvasni a technikusok szeméből is. Valójában a két művészet, a színház és a film - ha ugyan nevezhetem mindkettőt művészetnek - ugyanaz. Rengeteg színpadi színészből lett filmszínész. Én is a színpadon kezdtem. Az elmúlt években ennek fordítottjára is sok példa adódott. Ismerek olyan színésznőt, aki hosszú éveken keresztül csak filmezett. Negyvenéves korában kezdte érezni, hogy filmbeli alakításai már nem vonzóak, és a színháznál próbált szerencsét. Nagy színpadi színésznő lett belőle. Hiszem, hogy a színész szem-pontjából a film és a színház alapvetően egyforma. Az igazság az, hogy nálunk, Angliában a színpadi színész fenn hord-ja az orrát, míg a filmszínésznek kisebbségi érzései vannak. Én mindkét világban dolgozom, így nincsenek ilyen gátlásaim.

– *Extrovertált vagy introvertált alkatnak tartja magát?*

– Annak ellenére, hogy a sajtó önmutogató embernek tüntet fel, nem vagyok az. Úgy érzem, olyan szerep felel meg az egyéniségemnek, amilyet például a *Nem félünk a farkartól* című filmben alakítottam. Az ember, aki állandóan az élet értelmére keres választ. Hamlet világa sokkal közelebb áll hozzám, mint Macbethé vagy akár Othellóé. Azt hi-szem, egyedül a legyőzött ember - Hamlet, Lear - szerepét érdekes játszani. Talán éppen ezért vonzódnak a színészek a nagy tragédiákhoz. A sikeres hős szerepét alakítani, aki legyőzhetetlen, meglehetősen unalmas feladat.

– *Mi a véleménye a televízió és a mozi párharcáról?*

– A televízió jelenlegi formájában saját magát rombolja le. Ritkán nézem. Veszélyes. gonosz eszköznek tekintem. Csak a híradót és a sportműsort szeretem.

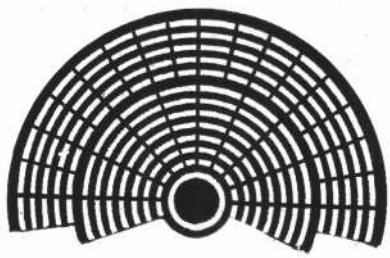
– *És a rádió?*

– Mindennél jobban kedvelem. Az a műfaj, amely legjobban támaszkodik a fantáziára. Azért is kedves nekem, mert életem legjobb alakítása (Dylan Thomas: *A mi erdőnk alján)* a rádióban hangzott cl.

– *Szabad idejében mivel foglalkozik legszívesebben?*

– Szenvedélyem az olvasás. Munka közben, a filmforgatási szünetekben is legszívesebben olvasok. Minden érdekel: a költészet - francia, walesi, angol, olasz -, de kiváltképp a történelmi biográfiák. A regényeket nem szeretem, s ha a szerző nem Shakespeare vagy Molière, képtelen vagyok színdarabokat olvasni. A zenéért nem rajongok. Ami a képző-művészetet illeti, sokszor megállok egy kép előtt, nézem; sokat már tíz éve nézek, s nem értem meg. Az egyedüli érthető számomra a leírt és a kimondott szó...

A magyar újságírók, színházesztéták, kritikusok, színészek és rendezők valószínűleg nem értenek egyet Richard Burton nézeteivel - legalábbis nem mindegyikkel. Én sem. Célom nem is az volt, hogy meggyőzzem őt, felhívjam a figyelmét gondolataiban rejlő önellentmondásaira, vagy vitatkozzam vele, hanem az, hogy saját - olykor meghökkentő - szavaival bemutassam őt magát: az ötvenes évek „legnagyobb élő klaszszikus színész" ígéretét, „aki még lemond a jelentős gázsival kecsegtető ajánlatokról, hogy az Old Vic színpadán léphessen fel", s a világsztárt, „akit elragadott a film".



„Dráma a XX. században""

Mész Lászlóné könyvéről

Szükségszerűen el kellett egy bizonyos időnek telnie ahhoz, hogy a neveléstudományon túl a mindennapi gyakorlatban is gyökeret verjen a meggyőződés : a színház a pedagógia számára nem egyszerűen csak valamilyen tananyagpótló segédeszköz, amely az iskolai nevelést kiegészítve, morális, politikai mondanivalót hordoz, hanem annál jóval több. Olyan szuverén, öntörvényű művészeti terület, amely az irodalomoktatás segítése mellett - ami egyébként nyilvánvalóan nem lebecsülendő funkciója a szín-háznak - szállást készít a kultúra egészének befogadására is. Hiszen éppen a modern színház, Piscator, Peter Brook, Ljubimov színháza a meggyőző példa arra, hogy világnézeti, filozófiai, erkölcsi elvek hirdetésén, szép mondatok megszólaltatásán túl a színpadon az összművészet teljes egysége jelenik meg.

Éppen azért, mert a modern színház modern alapja; a XX. századi drámairodalom, illetve annak nagyobb fele fokozott részvételt kíván meg nemcsak a közreműködő művészektől, hanem a nézőtől is, elengedhetetlenül szükséges megfelelő támogatást nyújtani azok számára, akik a jövő törzsközönségét bevezetik a színház világába. A pedagógusokról van szó mint a színház legfontosabb szövetségeseiről; munkájuk nélkül nincs értő hallgatóság, sem ma az ifjú-sági előadásokon, sem holnap a felnőtteknek megtartandó esti produkciókon. A pedagógus azonban - és itt nem kizárólag a magyar szakos tanárokra gondolok, hanem az egész tantestületre - egy-magában nem könnyen igazodik el a modern művészetek útvesztőiben, bonyolult jelképrendszerében. Szívesen veszi igénybe a segítséget, ha az nem lekezelő, nem vállon veregető módon történik. Érdeklődésük kielégítését jól szolgálja az a sorozat, amelyet Műelemzések Kiskönyvtára címmel a Tankönyvkiadó gondoz. Noha ebben a sorozatban epikai művek ismertetése is szerepel, a mi szempontunkból elsősorban az a két kis kötet érdemel figyelmet, amelyet Mész Lászlóné írt, *Dráma a XX. században* címmel.

A két füzet összesen hét drámaíró

munkásságával foglalkozik; az első könyv Pirandellót és Brechtet, a második Gorkijt, Bulgakovot, García Lorcát, O'Neillt és Dürrenmattot mutatja be egy vagy több művén keresztül. Ez a bemutatás és műelemzés alapos tárgyi tudás és ezzel párhuzamosan gazdag gondolati anyag birtokában történik, ami máris garancia arra, hogy a pedagógusok ne csak egy pedáns - és unalmas - útikalauzt vegyenek kézbe, hanem lehetőségük nyíljék arra is, hogy egy képzett esztéta eszmevilágához társulhassa-nak. Példaként említhető a sok közül Brecht drámájának, a *Galilei életének* elemzése. Mészné itt végigvezeti olvasóit azon az úton, ahogyan egy történelmi témát drámában föl lehet dolgozni, és eljut Galilei „kétarcúságának" brechti fölfogásáig, ami a tudomány egészére is általánosítható, és intő példa - ez volt Brecht szándéka is - korunk tudósai számára. A Galileiben meglevő kettősséget, a hőst és az árulót terjedelmes fejezetben elemzi végig a drámából vett sok-sok példa segítségével, hogy azután a brechti elidegenítési effektust konkrétan és jól átélhetően alkalmazza a szín-mű emberábrázolására.

Mész Lászlóné mindkét füzetének - amelyek közül jellegénél és terjedelménél fogva az első az alaposabb és elmélyültebb, a második a kissé impresszionisztikusabb - jelentős értéke múlt és jelen, hagyomány és újítás dialektikus kapcsolatának következetes fölmutatása. Tulajdonképpen már a Pirandellóról szóló rész is azt szolgálja, hogy segítségével fölvázolódjék, honnan származtatható a modern színház idősíkfölbontásos, rendhagyó dramaturgiája, de a szerző mindkét könyvecskéjének bevezető fejezetében és az egyes művek tárgyalásakor is sort kerít ennek a kérdésnek az elemzésére. Ezt azért is hangsúlyozzuk külön, mert a gyökértelenség és a drámatörténeti előzmények hiánya volt a sok közül az 'egyik oka annak, hogy a nézők tekintélyes részére az ötvenes évek szűkkeblű művelődéspolitikáját követően váratlan meglepetésként zúdult rá például Brecht, majd Dürrenmatt sajátos drámai világa. Mészné elkerüli ezt a veszélyt, amikor az eredeti, az új vonások hangsúlyozása mellett árnyaltan érzékelteti a folyamatot, a hagyományokat, a XX. századnak a XIX. századig visszapillantó, Csehovig, Ibsenig nyúló gyökereit.

A könnyed, gördülékeny, színes stílusban megírt tanulmányoknak egy másik értéke a műelemzések szemléleti gazdagsága, az elemzésekben tartalom és forma egységének régóta áhított, de vaj-mi ritkán megvalósuló láttatása. A szerző egyforma figyelmet fordít a mondanivaló, a gondolat, az eszme ismertetésére, valamint ezek változatos kifejezési eszközeinek - a szerkezetnek, a drámai építkezésnek, a nyelvnek, a stílusnak, a jellemrajznak - bemutatására. Lorca *Vérnászát* említjük meg példaként. Mész Lászlóné ezúttal is leás a gyökerekig: megvilágítja Lorca kapcsolatát a spanyol líra hagyományaival, elsősorban a románccal, majd a szereplők bemutatása után a drámaszerkezet elemzése *jó* alkalom arra, hogy segítségével eljusson a *Vérnász* lorcai jelképrendszeréhez. Ennek a szimbolikának a gondos részletezése azért is dicséretes, mert példát ad a pedagógusoknak arra - anélkül, hogy ez a szándék erőszakoltan rátelepednék a dolgozatra -, hogyan lehet egy-egy irodalmi mű szerkezetébe, lényegéhe be-hatolni. Azt írtuk: *lehet*, és nem azt, *hogy kell*, mert - noha a köteteknek ezt az erényét a végére hagytuk, szeretnénk azért nyomatékosan hangsúlyozni - Mészné sehol sem ad kötelező receptet, föltétlenül követendő magyarázatot. Olvasóit felnőttként kezeli, feltételezi róluk az alapok biztos ismeretét, és emiatt megengedheti magának azt is, hogy a különböző típusú drámákat ne egységes rendszerben elemezze, ne egyetlen szem-pontrendszer sámfájára húzza *rá*, 'hanem rugalmasan és dialektikusan alkalmazkodjék a különböző írói egyéniségekhez. Egy helyütt le is szögezi: *„Ha a Galilei életében ...* az objektivitásban a szubjektumot is ábrázolja, nemcsak a maga-tartást, a motívumokat is érzékelteti. Mindez bizonyításra szorul. Ezért -- előző elemzésünk módszerétől eltérően - nem a tézis kifejtését követjük a cselekmény fonalán, hanem elsősorban Brecht emberábrázoló módszerét figyeljük meg a főhős alakjának jellemzésében."

Számos értéke mellett hadd szóljunk a két tanulmánygyűjtemény néhány apró fogyatékosságáról. Azon nem akarunk vitatkozni, hogy a Mész Lászlóné által kiválasztott drámák - főleg a második kötetben, ahol Brechttel és Pirandellóval ellentétben mindig csak 'egyetlen mű reprezentálja a szerzőt - valóban a lebalkalmasabbak-e egy-egy író sokoldalú bemutatására. Dürrenmattra vonatkozóan az *Angyal szállt le Babilonba* című alkotásnál mindenképpen lehetett volna szemléletesebb példát találni, és kérdés az is, hogy O'Neill művészetét az *Utazás az éjszakába* mutatja-e be a legjellegzetesebben. De ez, ismételjük, vitatható, aminél lényegesebb, hogy elemzéseivel a szerző végül is elfogadtatja az önkényesnek tűnő választást.

Tekintettel arra, hogy ennek a két füzetnek mindenekelőtt ismeretterjesztő és ismeretközlő feladata van, hiányoljuk a tanulmányokból a hazai színpadra, hazai bemutatókra való rendszeres utalást, ami csak rapszodikusan, esetlegesen található meg. Lorcáról szólva megtudjuk ugyan, hogy *a Bernarda házát* mikor mutatták be a Katona József Színházban, de hiba volt éppen *a Vérnásszal*, kapcsolatban említés nélkül hagyni Szokolay világsikert *aratott* operáját. Kár, hogy a *IV. Henrik* című Pirandello-drámától szólva *nem* emlékezik meg *a* füzet ennek a darabnak a régi Madách Szín-házban megrendezett előadásáról a Horthy-fasizmus éveiben; köztudott, hogy ez az előadás abban az időben rendkívül progresszív szerepet töltött he. A magyar színháztörténetre, illetve a mai színpadi gyakorlatra való utalás másutt is hiányzik, ugyanakkor indokolatlannak érezzük a hazai modern szín-házi játékstílus kialakítását egyetlen magyar rendező nevéhez kötni. Apróság, de mégsem lényegtelen, hogy amíg a második könyv mindig pontosan utal a drámák magyar fordítóira, az első könyvből nem derül ki, hogy kinek a fordítását idézi Pirandellónál és Brechtnél Mész Lászlóné. Mindezek *a* kifogások azonban eltörpülnek a két gyűjtemény jelentős értékei, haszna mellett, amelyek feljogosítják az olvasót arra, hogy érdeklődve várja a folytatást: a XX. századi és esetleg a modern magyar drámairodalom értő okos műelemzését.

Gábor István

mühely

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Maszk és mimika

Alec Guiness két maszkja: I. Károly a Cromwell és Feisal herceg a Lawrence Arábiában című filmekben

„Maszktervező"

Színházi, film- és tévégyakorlatunkban a maszkok megfogalmazásának feladata megrekedt a „közös megbeszélés" szín-vonalán, holott ez sok esetben a díszlet-és a kosztümtervezéssel egyenrangú fel-adatot jelenthet, kultúrtörténeti, karakterológiai, antropológiai, anatómiai ismereteket igényel.

A közös megbeszéléseken a rendező kívánsága, a színész akarata és jó esetben a kosztümtervező óhaja valahogy kialakítja a maszkelképzelést, amit az-után a különböző igények között őrlődve a fodrász-sminkes kivitelez. Sok esetben megalkuszik - a kényelem és a békesség kedvéért.

Az így kialakult maszkot mindenki tudomásul veszi, és ezzel elintéződött a kérdés. Az ideális azonban az lenne, ha a maszktervezést külön tervezési feladat-ként fognák fel: vagy a jelmeztervezőt bíznák meg vele, vagy külön maszktervezőt alkalmaznának.

Igazi kosztümtervező cl sem tudja képzelni kosztümrajzát maszk rajzolása nélkül. De hogy a maszk tervezésének is van külön mestere, arra sok jó példát találunk. Az ő feladata, hogy rajzvázlatokat készítsen, vagy fotókra felfesse a különböző formai lehetőségeket, amelyek közül azután már világosabban és egyértelműbben meg lehet határozni a szerepnek megfelelő maszkot.

Ahhoz a fölismeréshez, hogy a maszkkészítés milyen rangú munkakör, elég elolvasni egy-egy nagyobb film főcímét vagy a szép kiállítású színházi műsorfüzeteket. Mindenütt szerepel a maszkkészítő neve. Nagy filmek esetében a főszereplőnek gyakran külön maszkos-fodrász-sminkese van.

(S ha már szó esett a főcímekről, színházi műsorfüzetekről, essék szó arról is, hogy néha felesleges a főcím hosszú névsora. Akkor, amikor nem az *alkotó módon* közreműködőket sorolja fel. Nevetséges például a sokszor nyúlfarknyi rövidfilmek végtelen főcímlistája.)

Sajnos nálunk hiányoznak a színházi este ünnepélyességéhez, a kulturális élményhez tartozó szép és okos műsorfüzetek. Valószínűleg pénz, igény - vagy mindkettő hiányában. Utcai szöveges plakátjaink tipográfiai silányságok: kopott verzálisaikkal - amelyek még a temetési koszorúszalagok „béke poraira"

Alec Guiness három maszkvázlata: Disraeli, a Lear király Bolondja és a Twist Olivér Faginja

nyomtatására sem nagyon alkalmasak - nem tüntetik fel az előadás minden alkotóját, illetve egy elavult protokoll szerint értékelnek, és megfeledkeznek azokról, akik a maszkkészítés fontos és nehéz feladatát látják el. (Ez utóbbiban valószínűleg a megrendelők hibásak.

Másrészről azt sem szabad elhallgatni, hogy szükséges lenne a maszkkészítők és kivitelezők szakmai továbbképzése, tájékozottságuk jelentős gyarapítása. Jobban kellene ismerniük a történelmi periodizálást, az arckikészítés, a haj-, szakáll- stb. viselet múltjának történetét. Mert a jelenlegi „tartuf" paróka és „jávor" bajusz kategorizálás bizony kevés. A maszkkészítő munkája a gyakorlati kivitelezés, és ez megfelelő szakképzettséggel, a maszktervező vázlatai alapján tudatos alkotórésze lehet a jó előadásnak.

Hogy ezek nem maximalista igények, és hogy milyen. izgalmas a maszktervezés, azt bizonyítja a maszkjairól is híres Sir Alec Guiness két kivitelezett maszkja (I. Károly a *Cromwell és Fei*sal herceg a *Lawrence Arábiában* című filmből) és három maszkvázlata (Disraeli, *a Lear király* Bolondja és a *Twist Olivér* Faginja),

A mimika „ráncrendje"

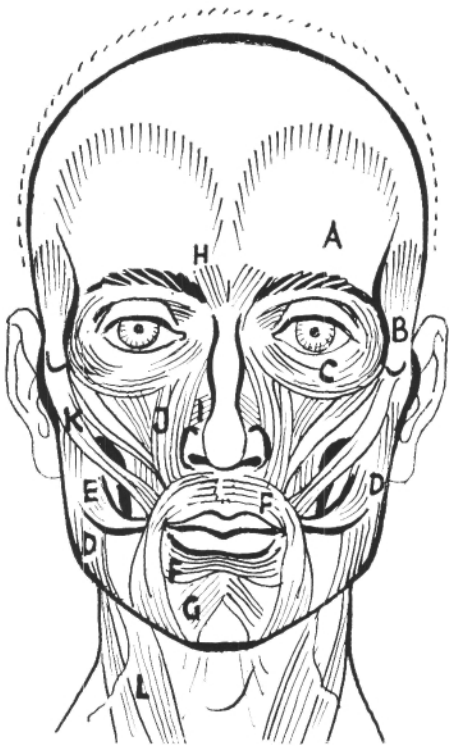
A fiatal arc rugalmas és elsimuló, az öregedő arc megmerevedett ráncárkai egyaránt az arc formai tagolását és grafikai rajzát, vonalhálóját jelentik. Öreg-maszk készítésénél akár felfestve, akár plasztikusan felrakva, problémát jelent a ráncok iránya. A ‚honnan hová" különféle jelentései és hangsúlyai anatómiai rendet és értelmet rejtenek. A bizonytalanul összevissza húzogatott ráncok elárulják a hozzá nem értést.

Nem árt egy kevés anatómiai ismeret. A fej két részből áll:

1. az agyskatulya és a vele együttest képező arci rész,
2. az alsó állkapocs.

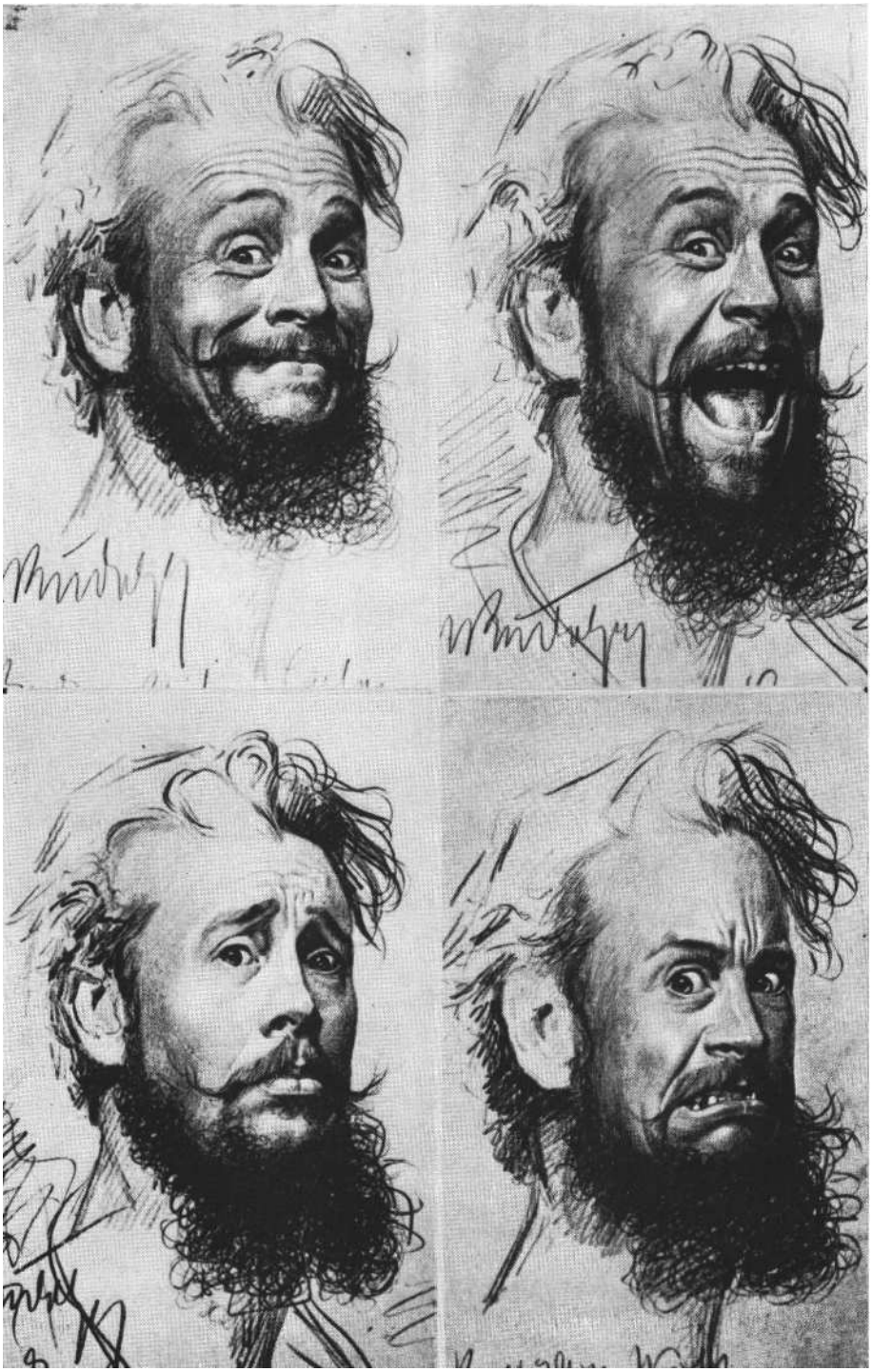
E két részt a csontról eredő és a csontra tapadó, közelítő és távolító izmok tartják össze és mozgatják. Az arc ráncait a csontról eredő és bőr alatti kötőszövetbe tapadó vagy a bőr alatti kötőszövetből eredő és oda. is tapadó bőrizmok idézik elő. Ezek a fiatalon rugalmasan képződő és elsimuló ráncok az arc különböző érzelmi kifejezéseiben másként és másként rendeződnek, de mindig az alattuk feszülő, illetve a mozgást végző izom tormája szerint. A görög *mimika,* a francia *grimasz* - magyar megfelelője a *fintor* -, a mosoly, a ha-rag, a megvetés, a sírás más-:más izomcsoportot működtet. Az izmok tapadásának, egymáshoz való viszonyának az alapvető funkción túl számtalan változata lehetséges. Így alakulhatnak ki a hagyományosan a szépség jeleként becsült. arcgödröcskék, az állcsúcs sokszor rendkívül erőteljes gödre, vagy a homlok túlzottan erőteljes madárráncai. Az izmok elrendeződésének és a ráncvonalak húzódásának ismeretében az arc festésénél fokozni lehet az arc komikus vagy tragikus kifejezését. Ugyanígy akkor is. ha a ránc plasztikusan: hártyával vagy elasztikusan merevedő krémmel készül,

Fernandel



A mimikát irányító arcizmok

Sophia Loren **plasztikusan** felrakott ráncokkal a Lady L.-ben, és Elizabeth Taylor festett öregítése a Nem félünk a **farkastól** filmváltozatában



Grimaszt ábrázoló **rajzok egy múlt századi képzőművészeti-anatómiai kézikönyvből**

A jó Gabányi Árpád 1898-ban megjelent, színészek számára összeállított, a maszkírozásról szóló kézikönyvecskéjében a ráncoknak különböző és Lavatertől kölcsönzött karakterológiai jellemzését adja. Bármennyire kedvesen naiv, mégis érdemes idézni. Az erős „madár"-vagyis homlokráncok Gabányinál a középszerűség, a hirtelen harag, a makacsság és aggodalmaskodás jellemzői. A szem körüli ráncok: diplomatikus fortélyra, furfangra, de kiváló észre is vallanak. A száj körüli vízszintes ránc: korlátoltságot, jellemgyöngeséget; az állcsúcs gödre: jóságot, szeretetet, érzékiséget; a gödröcske az arcon: féltékenységet, hiúságot, irigységet (?) jelent. Sok durva ránc az arcon: kötekedő hajlam, durva önzés stb.

Az egészséges arc ráncrendjén túl a patologikus elváltozások külön-külön jellemző ráncokkal jelentkezhetnek.

A képek magyarázata:

A) Homlokizom. B) Halántékizom. C) Szemkörizom. D) Rágóizom. E) Nevetőizom. F) Szájkörizom. G) Alsóajaklehúzó izom. H) Szemöldökösszehúzó izom. I) Orrhátizom. J) Felsőajakemelő izom. K) Járomcsontizom. L) Fejbiccentő izom.

Minden izom úgy működik, hogy előbb összehúzódik, és ezáltal az ellenkező izmot kifeszíti, majd fordítva.

A négy erős grimaszt jól ábrázoló rajz a múlt századi képzőművészeti akadémiákon használt anatómiai kézikönyvből való. Nagy sorozatban mintaként szolgáltak az akadémikus művészképzés számára. Hely hiányában nem közöl-hetem, pedig ide tartozna Franz Xaver Messerschmidtnek, az osztrák rokokó ki-váló szobrászának ötven grimaszt vágó önarcképe. Az anekdota szerint megbomlott idegállapotban, a gonosz szellemek elriasztására mintázta őket, és körberakta velük a műtermét.

E SZÁMUNK SZERZŐI

BALÓ JÚLIA újságíró, a Pesti Műsor munkatársa

BÁNYAI GÁBOR újságíró, a Népszabadság munkatársa

BELIA ANNA a Színházi Intézet munkatársa

BOGÁCSI ERZSÉBET egyetemi hallgató

FÖLDES ANNA az irodalomtudományok kandidátusa, a Nők Lapja rovatvezetője

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN díszlettervező, a Madách Színház tagja

LUX ALFRÉD az Országos Pedagógiai Intézet adjunktusa

MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, a Magyar Rádió munkatársa

MOLNÁR GÁL PÉTER újságíró, a Népszabadság munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel munkatársa

PÉRELI GABRIELLA filmesztéta

RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel Magazine munkatársa

SAÁD KATALIN a kaposvári színház rendezőassziszlense

SZÁNTÓ ERIKA dramaturg-újságíró, a Magyar Televízió munkatársa

---

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Anna Földes:
Un art poétique revendiqué

C'est le Théâtre National de Pécs qui a créé la pièce *A quitte ou à double* de Gyula Illyés. L'histoire de caractère folklorique parle indirectement de la relation entre l'artiste et le monde extérieur, de la puissance et des limites de l'art. La Mort accorde au Marionnettiste un sursis d'une nuit pour que celui-ci puisse une dernière fois rejouer son spectacle et essayer ainsi de changer les hommes – mais l'expériment échoue. Dans sa mise en scène Ferenc Sík a eu recours aux moyens du théâtre total.

Anna Belia:
Ceux qui respectent les lois et ceux qui les enfreignent

András Sütő n'est pas le premier à avoir fondé une pièce sur le roman de Kleist: *Michael Kohlhaas*. Cependant *Pâques fleuries d'un maquignon* n'est pas une adaptation mais une oeuvre autonome. Michael Kohlhaas reconnaît que'au lieu des réformes luthériennes il doit opter pour le chemin du révolutionnaire Thomas Münzer. La chronique théâtrale, mise en scène par Gábor Zsámbéki au Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár passe pour l'un des meilleurs spectacles des deux premiers mois de la saison.

Tamás Mészáros:
Antoine et Cléopatre – deux fois

Phénomène relativement rare en Hongrie: deux théâtres jouent en même temps la même pièce. La tragédie shakespearienne a été reprise d'abord à Debrecen, puis, quelques jours après, au Vígszínház (Théâtre de Comédie) de Budapest. La représentation de province fait un effort pour atteindre a une interprétation politique, sans cependant obtenir un résultat convaincant, tandis que la mise en scène de Budapest se contente du spectaculaire gratuit.

A. P.:
Théâtre dans la vie

L'auteur ébauche un portrait de Gábor Székely, jeune directeur-metteur en scène du théâtre de Szolnok. Reprenant le terme « théâtre au théâtre », l'auteur résume l'essence de l'art de Székely comme « théâtre dans la vie », et retrace la manifestation de ce principe dans sa dernière mise en scène, *Les Trois soeurs* de Tchékhov.

István Nánay:
Renouveau permanent

Le 25e Théâtre a commencé en automne sa cinquième saison. Ses dix créations précédentes ont été fondées d'une manière générale sur un travail collectif. L'ensemble a remporté des succès et au pays et en étranger, comme par exemple au dernier festival BITEF de Belgrade. Dans les interviews que nous publions les artistes du théâtre parlent de la relation dialectique qu'indique le titre.

Alfréd Lux:
L'éternité du théâtre

Il s'agit d'une conversation avec Blanka Péchy, actrice éminente qui vient de fêter ses 80 ans. L'ancienne comédienne de Reinhardt qui pendant une époque a travaillé aussi comme diplomate est connue de nos jours comme apôtre de la belle diction hongroise. Elle a aussi fondé un prix annuel pour la diction et son livre « La difficulté de parler » est actuellement sous presse.

Erzsébet Bogácsi:
La responsabilité d'une représentation tchékhovienne

L'acteur Zoltán Latinovits prêtera son concours à la représentation de *La Mouette* à Miskolc. Donnant son avis avant le début des répétitions, il déclare Trigorine, son personnage, un homme fort doué que la vie a brisé. « Esprit et sexualité, art d'écrire et amour – voilà les sujets principaux de *La Mouette* » – dit-il.

Gábor Bányai:
Trois sur le banc ou Cherchons le quatrième

C'est le Théâtre de Pest qui joue *Trois sur le banc* d'Aldo Nicolaj. Malgré le sujet banal et la mise en scène décousue les trois artistes excellents – Tivadar Bilicsi, Antal Páger et Elma Bulla – enrichissent le public de quelques moments d'un humanisme authentique.

Katalin Róna:
Le Fou: György Kálmán

Dans la reprise au Théâtre National c'est György Kálmán qui interprète le Fou du *Roi Lear*. Il incarne avec une douloureuse ironie un personnage qui est malheureux à cause de sa clairvoyance.

Erika Szántó:
G. B. Major . . .

Tamás Major incarne G. B. Shaw dans la reprise du Théâtre Katona József. L'à-propos est fourni par la pièce *Cher menteur* de Jerome Kilty qui offre un échantillon de la correspondance entre le grand Irlandais et l'actrice Mrs. Patrick Campbell. Major, grand maître des clignements complices lancés de derrière le rôle, mêle ici humour et sagesse à l'ironie enjouée.

Gabriella Péreli:
L'art de György Sándor

Larticle trace un portrait de György Sándor dont le « théâtre à un personnage » a vite conquis le public. Sándor se dit « humoraliste », en contractant les mots « humoriste » et « moraliste ». Il est en même temps auteur et unique interprète de son cabaret politique.

Péter Molnár Gál:
Postface à « La Reine Victoria »

Dans notre numéro de décembre l'auteur a rendu compte de la mise en scène de Robert Wilson: *Lettres à la Reine Victoria*. Maintenant, sur la base de ce spectacle et de certaines autres expériences, comme *Toller* de Patrice Chéreau et le collage de *La Mégère apprivoisée* signée par Charles Marowitz il arrive à la conclusion que le théâtre expérimental, après avoir passé l'étape de l'élimination totale des moyens scéniques, se dirige de nouveau vers le spectaculaire, vers l'enrichissement extérieur.

Katalin Saád:
Le message irrépétable

Au BITEF 1974 c'est le Théâtre Malaïa Bronnaïa de Moscou qui a remporté le grand prix, avec son *Don Juan*, mis en scène par Anatoli Efros. Le protagoniste, incarné par Volkov, y devient une âme infernale, mystérieuse, indéchiffrable – les acteurs soviétiques font de la pièce de Molière une authentique tragédie.

Júlia Baló:
Rencontre à Londres avec Richard Burton

Richard Burton, ayant débuté comme excellent acteur shakespearien, a été proclamé jadis l'héritier potentiel de Paul Scofield et de John Gielgud. Burton a opté pour le cinéma mais déclare quand-même que le film n'est pour lui qu'une ressource financière et ne cache pas son peu d'estime pour les metteurs en scène.

István Gábor:
La littérature dramatique au XXe siècle

La critique d'un livre de L. Mész contenant des analyses d'oeuvres dramatiques.

István Köpeczi Bócz:
Le masque et la mimique

Dans sa série traitant de l'histoire des masques le scénographe éminent parle maintenant des muscles mimiques et de la fonction de la mimique au théâtre moderne,

Ára: 12 Ft

MÜLLER PÉTER
»EMBER SZEMBE ITT IGAZSÁG«
ZENTHE F
KOLTAI J
SARAS D
BÉKÉS I
KÖRMENDY J
GYENGE Á
LINKA GY
GARICS J
K. B1.