SZÍNHÁZ

Földes Anna: Az asztalfiók-színháztól a repertoárdarabig
Barta András: Rezeda Kázmér színpadi élete • Takács István: Egy megkésett téesz-dráma • Pályi András: Egy ember kibújik a bőréből • Sipos András: Az Asztalosinduló próbáin • Fodor Géza: A Téli rege fordításáról • Baló Júlia: A színpadi fegyelemről • Koltai Tamás: Emlékek a jelenből

1976
Május

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

IX. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1976. MÁJUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

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

Indexszám : 25.797

76.0414 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A **címlapon:**

Tomanek Nándor (Beteges úriember), Ruttkai Éva (Császár Fruzsina) és Darvas Iván (Rezeda Kázmér) Kapás Dezső Krúdy-átiratában (Víg-színház) (Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:

Najmányi László színpadképe az Asztalosinduló Szolnoki előadásához (MTI-fotó)

TARTALOM

FÖLDES ANNA

Az asztalfiók-színháztól a repertoárdarabig (1)

játékszín

BARTA ANDRÁS

Rezeda Kázmér színpadi élete (5)

RÓNA KATALIN

Történelmi arcképek (9)

TAKÁCS ISTVÁN

Egy megkésett téesz-dráma (12)

SZŰCS MIKLÓS

Vörösmarty Salamonja Győrött (15)

BELIA ANNA

Beckett a kaposvári stúdióban (16)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Egy ember kibújik a bőréből (19)

CSERJE ZSUZSA

Dayka Margit Miss Flora szerepében (21)

műhely

SIPOS ANDRÁS

Az Asztalosinduló próbáin (22)

FODOR GÉZA

A Téli rege fordításáról (25)

fórum

BÉCSY TAMÁS

Egy színjátékbeli lehetetlen (29)

négyszemközt

BALÓ JÚLIA

A színpadi fegyelemről (32)

színháztörténet

RÉVY ESZTER

Húsz év - húsz *évad* (36)

világszínház

KOLTAI TAMÁS

Emlékek a jelenből (41)

másfél flekk (46)

FÖLDES ANNA

Az asztalfiók-színháztól a repertoárdarabig

Néhány éve még a magyar dráma krónikus válságának okait elemeztük. Történelmi tényezőkkel, a drámai hagyományok hiátusaival és a műfaj hátramaradottságának tradícióival érveltünk, idézetekkel és a körülményekkel takaróztunk. Később, amikor már érzékelhető volt a színpad megnövekedett vonzása, és Németh László után Illyés Gyula és Illés Endre drámai élet-műve is egyre gazdagabb, derűlátóbbak lettünk. Újabb néhány év elteltével pedig mára statisztikába kapaszkodtunk : míg r 970-ben még a külföldi darabok húzták le a műsormérleg karját, 1973-ban már azzal büszkélkedtünk, hogy megfordult a helyzet. Nyolcvanhárom külföldi és nyolcvannyolc magyar darab szerepelt az országos repertoárlistán. Ennek ellenére a meg nem született magyar drámákat még az elmúlt évadokban is feltűnően gyakran drámapótló adaptációkkal, színpadra alkalmazott regényekkel helyettesítették. Ezek közül egyik-másik - *a Rozsdatemetőtől a Fejünk felől a tetőtig* - színpadi alkotásnap is kitűnő volt, és bízvást bekerülhetett volna a magyar színházi élet vérkeringésébe. (Annak, hogy nem így történt, messzire vezető, a továbbiakban megvilágítandó okai voltak.)

Mégis mindenki tudta -- a szakma, a kritika és a kőzönség -, hogy a magyar dráma nem tölti be színházainkban a rá váró szerepet. Hiába születtek maradandó, drámairodalmunkat a nagyvilágban világszinten reprezentáló alkotások is - elsősorban Örkény István drámairói műhelyében -, a bemutatott magyar drámák átlagszínvonala messze elmaradt például a kortárs líráétól. Tudom, hogy ez a megfogalmazás veszélyes és félrevezető: a művészetben mindig csak a csúcsok számítanak. De ezúttal nem dráma- és színháztörténeti ítéletet mondok, hanem csak az évadokat, a közönség elé tárt színházi választékot kívánom jellemezni. Ez pedig, akár az előadásszámokon, akár a kritikákon mérjük, egyértelmű: a magyar dráma a legközelebbi múltig többnyire afféle kötelező penzumként szerepelt (kevés kivételtől eltekintve) a műsorrendben. Gyakran a rendezők és a színészek is annak tekintették. A néző pedig, aki nem ismerte fel sem önmagát, sem világát a neki tartott tükörben, közönyével tiszavirágéletre ítélte a produkciók többségét.

Műsortervek margójára

Az idei évad elején közreadott műsortervek szerzői névsora biztató volt ugyan, de a címei: ébren tartották aggályainkat, hogy a színház továbbra is élő *Nyitott könyv* maradt, és megint csak az átalakított drámák évada fenyeget. Még a Film Színház Muzsikában megszólaltatott szerzők sem igen tudták titkolni rossz drámairói közérzetüket. Jókai Anna háromhasábos ciki: élén kérdezte a Népszavában: „Miért kevés a magyar dráma?" Kétségtelen, hogy válaszában a maga félbe tört törekvései, valóságos vagy vélt drámairói sérelmei is közrejátszottak; de elégedetlenségében, érvelésében sok volt az igazság. Elsősorban amit a drámairói mesterség és szolgálat elkerülhetetlen kockázatáról, a munka természetéből következő konfliktusokról sorolt.

Az idei évad tapasztalatai viszont azt mutatják, hogy észrevehetően csökkent a drámai gondolatok abortusza, megnőtt az egészséges, érett, színpadra született drámai alkotások száma. Más kérdés, jól látják-e el a színházi bábák a drámai újszülötteket. S vajon nem fordulhat-e elő, hogy életképes újszülött darabokat is hónapokra, sőt évekre az asztalfiók vagy jobbik esetben a nyomtatott oldalak inkubátorába zárnak, megfosztva ezzel a műveket az éltető színpadi oxigéntől?...

Meglehet, ma is Hubay Miklós az egyetlen, aki „főfoglalkozású" drámairónak vallja magát Magyarországon - bár Thália szolgálata mellett ő is professzori megbízatást vállalt a közelmúltban - , mégis azt tapasztaljuk, hogy kialakulóban vannak a drámai életművek. Ezek közül egyik-másik, minden valószínűség szerint éppen a körülmények hatására, esztendőkkel, sőt évtizedekkel megkésett. Hiszen ha Örkény István *Voronyezse* a megírást követően színpadra kerül (mint ahogy annak idején megérdemelte volna), ha későbbi drámái is rögtön .zöld utat kapnak a színpadra, bizonyára már korábban megtalálja mondanivalójának talán legalkalmasabb tragikomikus vagy groteszk *drámai* formáját. Szabó Magdának is a balsikerű vagy félig sikerült színházi kirándulások vették c1 a kedvét a színpadtól annyira, hogy csap mostanában talált vissza. De az összkép mégis biztató: Páskándi Géza vagy Hernádi Gyula drámairói műhelye akár egy-egy színházat is elláthatna. Örkény Istvánnak két bemutatója volt - Szolnokon és a Huszonötödik Színházban - ebben az évadban. A magyar dráma erőteljes erdélyi ága is virágba szökkent a hazai színpadon. Sütő András drámái már ma a holnapi klasszikusok mércéjével mérhetők, és Kocsis István veretes nyelvű történelmi drámái is a magyar színpadi irodalmat gazdagítják. Újra tapsolhattunk Csurka Istvánnak, és színpadon láthattuk ismét Száraz Györgyöt és a már nem is annyira tapasztalatlan Vámos Miklóst. Nyugodt lelkiismerettel mondhatjuk, hogy mostanában még a vitatható és vitatott drámai alkotások is felül vannak egy bizonyos esztétikai mércén.

Nem tudom, hány előadható, hány érdekes, hány értékes és hány maradandó drámának kell egy évadban születnie, s hánynak kell színpadra kerülnie ahhoz, hogy egy nemzet drámairodalmának virágzásáról szóljunk. De azt sejtem, hogy az idén elértük ezt a sehol meg_ nem határozott - mert meghatározhatatlan - normát.

A fordulat titkát természetesen hiába keresnénk valahaiféle múzsai csodában. A tehetségek és a remekművek, de még a jó darabok sem varázsütésre születnek. A drámai életművek még kevésbé. De úgy tűnik, hogy a drámák egyre gazdagabb kínálata valósággal rákényszerítette a színházakat a magyar dráma központú műsortervre. Félreértés ne essék, nem valamilyen adminisztratív kényszerre gondolok, hanem csak az írók kínálta drámai portéka fokozódó csábítására, a mentségek devalválódására, az esztétikai értékek morális presszíójára. Ez a változás, a drámairodalom fejlődése, fellendülése *részben a* színházaktól függetlenül, a műfaj öntörvényű fejlődése, a valóság drámai konfliktusainak lelepleződése és kiéleződése következtében jött létre. *Másrészt* viszont a fellendülés összefügg a társadalmi igényeket közvetítő színházak ösztönzésével, például a pécsi dramaturgia (pontosabban: Czímer József) drámaszervező és drámaíró-nevelő tevékenységével.

A kortársi magyar dráma felfelé ívelő tendenciái tehát ebben az évadban manifesztálódtak: a fordulat a színházai műsorban következett be. Voltaképpen nincs is olyan színházunk, amelyik az évad derekáig ne tette volna le a garast, illetve az ara-

nyat: a Nemzetiben Szabó Magda, a Madáchban Sütő és Illés Endre, a Vígben Csurka, Pécsett Illyés, Páskándi, Hernádi, Veszprémben Száraz, Szolnokon Örkény és Vámos jelenléte tükrözi a fejlődést. És ez a névsor korántsem teljes.

Látszólag tehát a kritikus egyetlen megtisztelő kötelessége, hogy az eredményeket summázza, s közben egy megengedő félmondatban jelezze: mi is azok között voltunk, akik a magyar dráma immár diadalmas ügyéért csatáztak.. .

Csakhogy a drámairodalomnak ez a fellendülése, meggyőződésem szerint, nem csökkenti, hanem szaporítja teendőink számát. Ezek közül a legelső : számba venni, hogy valóban olyan harmonikus-e a magyar színház és a kortárs magyar dráma kapcsolata, mint ahogy ez az évad első felének biztató bemutatósorozatából látszik.

A papírszínház dicsérete

Vannak, akikben a papírszínház elnevezés eleve gyanút, keserűséget ébreszt. Hiszen Németh László akkor hirdette meg a maga papírszínházát, amikor azt látta, hogy a kőszínházak egyikében sem játszanak az övéhez hasonló drámát. És vallomása szerint megbánta, amikor a *VII. Gergely* iránti színházi érdeklődés hatására átment „a papírból a kőbe". Amikor lemondott a darabjai és az ügy szempontjából is többet ígérő, nyomtatott nyilvánosságról, a maga eltervezett, kompromisszummentes drámaírói forradalmáról - a folytatás és siker nélkül maradt színházi beteljesülés kedvéért.

Bevallom, én lelkes híve vagyok a papírszínháznak. A drámák *nyomtatott nyilvánosságának.* Hiszem, hogy a néző és a kritikus szempontjából hasznos, a színházművészet szempontjából pedig elengedhetetlen a drámák megjelentetése. Nélkülözhetetlen a mindenki számára, mindenkor hozzáférhető szöveg, amely az írott mű végleges irodalmi állapotát rögzíti. Ez biztosítja (a rendező számára is) az értelmezés szabadságát, a rövidítés lehetőségét, a szövegtől való, de annak érdekében vállalt eltérés jogát is. Ez teszi ellenőrizhetővé a rendezői beavatkozást, és ez nyújt védelmet az írónak a tévesen címzett bírálatokkal szemben. És a szöveg, csakis a nyomtatott szöveg ad igazán lehetőséget egy másik színház következő rendezőjének a kortársi dráma szuverén színpadi megvalósítására.

Napjainkban örvendetesen terjed is a papírszínház. Szerencsés esetben a legrangosabb írók drámáit a bemutató idejére már olvashattuk is valamelyik irodalmi folyóiratban. Jó dolog, hogy újabban a vidéki folyóiratok is vállalták a munkamegosztásban rájuk háruló részt, a drámák közlésének megtisztelő feladatát. A Magvető Könyvkiadó fűzött drámasorozata olcsó is, népszerű is, hasznos is. Itt a leggyakoribb az árukapcsolás, amikor a színpadon bemutatott és be nem mutatott darabok együtt kerülnek az olvasó kezébe. Azután itt vannak az „igazi" elegáns, olvasói élményt ígérő válogatott és gyűjteményes drámakötetek, amelyek kiadásáért ugyancsak elismerés illeti a kiadókat. De azért itt már beletörik a tollam a papírszínház dicséretébe.

Mert a kötetben sorozatban olvasható, soha be nem mutatott drámák - színpadért kiáltanak. Lehet, hogy akadnak ki-vételek, de általában azt mondhatnánk, hogy az a dráma, amely érdemes arra, hogy vászonkötésben, tehát a maradandóság igényével kinyomtassák, az megérdemli már a színházak figyelmét is. Való igaz, hogy fellendülőben a magyar drámairoda-lom. De azért olyan gazdagok nem vagyunk, hogy Hubay után most már a *Vendégséggel* berobbanó, színpadra termett Páskándi Géza is a könyvnyomtatásban keressen kárpótlást. Pedig tőle kölcsönöztem még az „íróasztalfiók-színház" elnevezést is. Igaz, nyilatkozataiban látszólag fölényesen szól a témáról, ironikus töredelemmel vállalva a maga drámaírói vétkét, a szokatlan termékenységet. Sőt, még azt is, hogy alighanem a színházaktól függetlenül is írná a darabjait, abban bízva, hogy a könyvek világszínpada mindenki előtt nyitva áll. „S kihúzva asztalfiók-színpadunkat, Gulliverként gyönyörködhetünk a betűkben élő liliputi személyekben." Nem való dramaturgnak az, aki a lelkes, tárgyilagos mondatban nem érzi meg az iróniát. Vissza a Képzelet Színpadára! - adja ki Páskándi önmagának s talán pályatársainak is a jelszót, de inkább csak azért, hogy érzékeltesse: nem szánalomra, hanem szövetségre számít. Hiszen a drámaírói műhelyében tett látogatás során végeredményben ő is határozottan tiltakozik a „könyvdrámák" kategóriája ellen, bevallva, hogy „Csipkerózsika a királyfit, a dráma rendezőit, színészeit várja..."

Érdemes lenne egyszer Csipkerózsika-számlálást tartani, Hubay Miklós, Weöres Sándor, Eörsi István, Páskándi Géza és mások köteteiben. (Nem kéziratokról, a színházi íróasztalokban kallódó és avasodó tervekről, hanem mindenki számára hozzáférhető kötetekről és folyóiratokról beszélek.) Vajon hány Csipkerózsika merevedett tetszhalottá az esztendők során, s hány van még ma is, aki az első intésre felébredne... Elgondolkodtatónak érzem Mándy Iván soha nem titkolt, reménytelen színházszerelmét is. Lehet, hogy nyomtatásban megjelent darabja valóban nem érdemel színpadot. De ha színigazgató lennék, mégsem nyugodnék addig, amíg ennek a szerelemnek nem születik újabb gyümölcse. Es ki tudja, még hányan topognak - vele együtt - a papírszínház kapujában, bebocsátást várva valamelyik kőszínházba, stúdióba vagy akár szabadtérre ?

Hiszek a papírszínházban, de elsősorban a kőszínházak felvonulási épületének és kiállítótermének tartom: az igazi színpadot egyetlen drámaíró számára sem pótolhatja.

Bemutató után

Van a magyar papírszínháznak egy nagyon is népszerű, hasznos vállalkozása, a Rivalda. Idestova ez a sorozat is évtizedes múltú, és elmondhatjuk, hogy - a lassú szerkesztőségi és nyomdai átfutástól most eltekintve - betölti feladatát. Azoknak, akik regény helyett olvassák - mert ilyenek is akadnak -, a Rivalda olvasmányélményt nyújt. Lehetőséget arra, hogy ki-ki maga rendezze meg képzelete színpadán az olvasott tragédiákat és komédiákat. Ugyanakkor, az évad repertoárjából szerkesztett antológia kicsit színházpótlék is. A többi között azoknak a színházkedvelő vidéki vagy falusi nézőknek, értelmiségieknek, akik az évad java termésének csak kis részét láthatták, de innenonnan - sajtóból, kritikából, televízióból vagy hallomásból - ismerik a többit is. És szívesen megismernék legalább a drámákat, ha már az előadást nem sikerült. Számukra a drámaantológia elsősorban információs forrás.

De van a sorozatnak egy nem lebecsülendő, távolabbi érvényű, értékőrző, dokumentatív szerepe is. Szinte nincs is eszköz vagy fórum, amelyik a Rivaldánál hívebben őrizheti meg az évad drámai lenyomatát. Meggyőződésem, hogy a sorozatnak ezt az érdemét a kiadványok profiljának némi módosításával még tovább is fejleszthetné a Magvető. Például azzal, ha nyolc-kilenc dráma helyett csak a legjobb hatot tenné közzé, és a fennmaradó terjedelmet a drámák dokumentációjának szentelné. Tehát a jelenleginél jóval bővebb képanyaggal, esetleg

Jelenet Örkény István: **Kulcskeresők** című **darabjának** szolnoki előadásából **(Ikládv** László felv.)

az író vagy a rendező vallomásával és gazdag sajtószemlével egészítenék ki a drámák szövegét. Ezáltal a színházszeretők legszélesebb rétege számára is részben hozzáférhetővé válna egy-egy évad színháztörténeti dokumentációja. A Németh László álmodta papírszínháznak ez a változata a kőszínházzal szövetségben álló papírszínház mennybemenetele lehetne!

A drámaantológiák dokumentumértéke, természetesen, nemcsak irodalom- és színháztörténeti, hanem kultúrpolitikai jelentőséggel is bír. A kötetek tartalomjegyzékéből is levonható következtetések közül, úgy érzem, a legfontosabb a magyar dráma és színház konfliktusának alapkérdése: a bemutatott drámák korlátozott nyilvánossága. Nyíltabban fogalmazva: *a kipipált* drámák sorsa. Már a legelső kötetben legalább három olyan színpadi mű szerepel, amelynek színpadi kifutása nem állt arányban a dráma valódi értékeivel : Illyés *Kegyencét,* ha késve is, három magyar színház játszotta. De vajon nem érdemelné-e meg ez a kortárs alkotta, jövendő klasszikus mű, hogy akár a Nemzeti Színház repertoárdarabja legyen ? Sánta Ferenc *Éjszakáját* alighanem méltatlan bukásra ítélte annak idején színpadi végzete. De bizonyára akadna olyan fiatal rendező, aki (ha ilyesmi szokás lenne nálunk) képes lenne a mű méltatlan fogadtatásával, múltjával dacolva, felszínre hozni a dráma igazi értékeit. Görgey Gábor *Komámasszony, hol a stukker?-e* akkora siker volt, hogy szétvetette a Thália Stúdiót, és ha emlékezetem nem csal, lekerült a nagyszínházba. De ezzel véget is ért a darab színpadi pályafutása. Azóta egyetlen rendező sem kereste elő Görgey máig legmerészebb, legsikerültebb politikai tragikomédiájának szövegét.

Vagy lapozzuk tovább a Rivaldát. Itt van Jókai Anna már említett drámája, a *Fejünk felől a tetőt. A* közelmúlt egyik legsikerültebb regényadaptációja, amelynek külön színház. vonzereje lehetne az a nagyszerű szereplehetőség, amit annak idején Hegedűs Agnes aknázott ki. De amire majd minden vidéki színházunkban lenne ma is érdemes jelölt. Lehet, hogy az egykori nagyhatású tévéközvetítés pecsételte volna meg darab sorsát? Nem tudom. De ha így van, akkor nem is arra a köztudott igazságra hivatkozom, hogy a képernyő soha ne m konkurrálhat az élő színház élményével, hanem inkább - a naptárra. Hogy aki 1969-ben tízéves volt, az rövidesen érettségizik! És Nusi néni alakja, problémája is változott. Feltételezhetően a tévéadás országos nyilvánossága vette el a rendezők kedvét a *Cserepes Margit* házasságától is. De remélem, hogy nem örökre! Hogy megtalálja még a dráma azt a rendezőt, azt az együttest, akinek a kedvéért Fejes Endre is hajlandó lenne tovább dolgozni a drámán.

De ne ragaszkodjunk a Rivalda-sorozat nyilvánosságához. Hiszen jobb sorsra érdemes drámák egész sora fejezte be pályafutását az elmúlt esztendőkben az első bemutatóval. Ez pedig, különösen vidéken, tehát kisebb nyilvánosság előtt játszott művek esetében, fájdalmas veszteség. Máig nem mutatták be Budapesten a Veszprémben színpadra került Illyés-drámát, *A különcöt.* S megint csak azt kell mondanom: drámairodalmunk fellendülésének korszakában sem lehetünk olyan gazdagok, hogy egy ilyen, máris irodalomtörténeti jelentőségű drámát huszonhét előadás után a süllyesztőbe engedjünk. Vagy itt van a *Tornyot választok,* Páskándi Géza Békéscsabán bemutatott Apáczai Csere-drámája. A vállalkozás mindenképpen a Jókai Színház bátorságát dicsérte, a társulatnak múlhatatlan érdeme a bemutató. De valószínűleg maguk is tudták, hogy az együttes erejét meghaladja a feladat. Ezért is de nemcsak

ezért - sürgetnénk az újabb bemutatót. A főváros is, a drámais megérdemelné, hogy ez a képernyőn sem sok dicsőséggel vendégszerepelt, érdekes mű kiérlelt előadásban s a főszerepre valóban alkalmas művész alakításában kerüljön színpadra.

Attól tartok, hogy a fővárosi színházak egy részét az első bemutatók *sikere,* más részét *a kudarca* tartja vissza attól, hogy újra nekigyürkőzzenek egy-egy arra érdemes, már színpadra állított drámának. A kudarc vagy annak visszhangja sok esetben elveszi a rendezőknek a drámába vetett hitét. Ilyenkor sokszorosára nő a papírszínház szerepe... A siker viszont, éppen ellenkezőleg, mintha a fővárosi társulatok önbizalmát veszélyeztetné. (Alaptalanul!) Furcsa ezt így kimondani, de van olyan gyanúm, hogy rendezőink egy része egyszerűen nem vállalja az első bemutatók versenyét. Meglehet azért, mert emlékezetükben él, hogy például *a Malom a Séden* fővárosi bemutatója alkalmából a kritika a veszprémi bemutatót tekintette mércének. Ilyesmi persze előfordul, ez ellen nem a kritika, hanem csak az előadás biztosíthat garanciát. De ezen az alapon a klasszikus repertoárdrámák is egy-egy színház monopóliumává válnának. Holott a tapasztalat azt bizonyítja, hogy az egy időben, más-más műhelyben bemutatott előadások, akár ihlető, akár katalizátorszerepet töltenek be, vagy éppen vitát ébresztenek - mindenképpen színesítik, gazdagítják színházi életünket. És senki sem érezte „utánjátszásnak" az egymást követő Sirály-előadásokat. Éppen ezért érzem vitathatónak, hogy a József Attila Színház lemondott az évad elején még hirdetett Sütő András-bemutatóról. Hiszen az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* kitűnő kaposvári előadása csak kevesek élménye lehetett, a dráma pedig mindenképpen érdemes lenne az országos nyilvánosságra.

A világért sem kívánom felfedezni a spanyolviaszkot. Hiszen az országos repertoár is bizonyítja, hogy réges-régen fel van fedezve. A legnagyobb budapesti sikerek hagyományosan végigfutnak vagy végigcammognak az országon, és csak örülhetünk annak, hogy ezek között szép számban szerepelnek új magyar drámák is. Szakonyi Károly *Adáshibája* (tudtommal) a listavezető: a Pesti Színház után Veszprém, Kaposvár, Miskolc, Szolnok, Békéscsaba, Debrecen, Kecskemét, Győr és a Déryné Színház is bemutatta. Örkény *Macskajátékát* sem csak a Szovjetunió területén játssza tizenkilenc színház. Nálunk is színpadra került a szolnoki bemutatót követően a Pesti Színházban, azután Szegeden, Pécsett, Debrecenben, Győrött és Miskolcon.

A Macskajáték talán azért a legszerencsésebb példa, mert a lehetséges műsormozgásnak mind a két irányát reprezentálja. És mert nem Örkény drámája volt az egyetlen, amely mostanában vidéki színpadról indult el a világszínházba. Lassanként agyondicsért példává szürkül az a pár éves szenzáció, hogy Illyés Gyulának minden drámája a pécsiek műhelyében nyeri el végleges színpadi formáját. A pécsi ősbemutatót követően került fővárosi színpadra a *Tiszták, a Testvérek és a Bölcsek a fán* is. (De miért várat magára még mindig *a Dupla vagy semmi* budapesti bemutatója?) Hernádi Gyula két pécsi illetőségű drámája is időben megérkezett a Huszonötödik Színház szín-padára.

A magyar dráma ügyében végzett minden közös erőfeszítésünk csak akkor lehet eredményes, ha ezt a repertoárcserét mindkét irányban élénkítjük. Ha egyetlen arra érdemes dráma sorsát sem pecsételi meg, mondjuk, egy harminc előadásból álló széria. Még akkor sem, ha ezt a bemutatót történetesen a Nemzeti Színházban tartották... Hiszen még ez is előfordul. Hubay Miklós egyik legjobb darabja, *a Színház a cethal hátán* értesülésem szerint mindössze huszonnyolc előadást ért meg, s hiszem, hogy érdemtelenül, idő előtt végezte be pályafutását. Még kevésbé ítélhető feledésre egy-egy új magyar dráma olyankor, amikor már a színrehozatal pillanatában létrejöttek bizonyos dramaturgiai, technikai, de legfőképpen szereposztásbeli kompromisszumok. Amikor a bemutató nyilvánvalóan a darab lehetőségeinek csak egy részét aknázta ki. Gondolok akár az évad bemutatói közül Örkény *Kulcskeresőkjére* vagy Száraz György *A megoldására.* Elképzelem, micsoda Örkény-előadást teremthetne egy a földhöz ragadt valóság fölé emelt modern játékstílusban, a Vígszínház gárdájával Várkonyi Zoltán. És hogy a repertoárcsere teljes legyen: hiszem, hogy Székely Gábornak is érdemes lenne nekigyürkőznie a Pesti Színházban bemutatott Vérrokonoknak. Hiszen egy jó műnek nyilvánvalóan nem csak egyetlen érvényes felfogása, értelmezése, előadása lehetséges. Klasszikusok esetében ez nyilvánvaló közhelynek számít. De az új magyar drámáknál alig-alig van példa rá, hogy a rendezők igazán merészen éljenek az újraértelmezés lehetőségével.

A rendezőkön kívül a legjobb színészektől is joggal várjuk, hogy az új magyar drámák szövetségesei legyenek. De ehhez a tevékenységhez kinek-kinek alkalmat kell teremteni, és a gyakorlatban - a színpadon - kipróbálni. Németh László *Colbert*-jének teljes szellemi terhét Bessenyei Ferenc viseli a vállán. És nem akárhogyan. Alakítását látva arra gondolok, milyen segítséget - súlyt és szárnyat! - adhatna művészete Száraz *György* Tolsztoj-drámájának is. De ha nem Bessenyei, akár Gábor Miklós vagy Kállai Ferenc is eljátszhatná a mű főszerepét, már csak azért is, hogy bebizonyítsák - akár a kritika ellenében is -, Száraz Györgynek van mondanivalója, igazsága, s drámájának megvan az a pátosza is, ami lenyűgözi a közönséget.

Éppen az idei évad bizonyítja, amit egyébként eddig is tudtunk, hogy a színpad a drámaírók legjobb iskolája. De talán a szakma sem tekintené osztályismétlésnek, ha Kertész Ákos, a *Sziklafal* írója újra nekigyürkőzne legújabb drámájának, ha avatott dramaturg segítségével helyrebillentené a magas feszültségű, szoros szerkezetű dráma kisiklásait. Ha Vámos Miklós tovább dolgozna a tehetsége oroszlánkörmeinél már többet éreztető *Asztalosindulón.* Ebből a szempontból követendőnek érzem Hubay Miklós példáját, aki a színházi szirénhangok csábítására ma is azonnal munkába kezd. És a bemutató után másodszor is, ötödször is végiggondolja, csiszolja egy-egy drámáját, ugyanazzal a szenvedéllyel, mint Devecseri Gábor a maga Homérosz-fordításait.

*

Tíz évvel ezelőtt valószínűleg irigyeltük volna egy a miénknél gazdagabb drámairodalommal rendelkező ország színházi életét az ilyenfajta repertoárgondokért. Tíz év múlva - remélem - kézlegyintéssel intézhetjük el mindezt: a papírszínház elengedhetetlen, integrált része lesz a kőszínháznak, s a rendezők számára természetes, hogy tehetségüket a legjobb kortársi drámák különböző koncepciójú színpadra állításával mérjék össze. De addig, úgy hiszem, nem árt szólni a magyar drámák sorsáról, *a bemutatott* drámák nyilvánosságáról sem. Mert drámairodalmunk biztató fellendülése csak a színházzal való szoros szövetségben hozhat eleven és maradandó eredményeket.

BARTA ANDRÁS

Rezeda Kázmér színpadi élete

Amikor a 60-as évek elején Krúdy Zsuzsa felhívta figyelmemet *A vörös postakocsi* színműváltozatára, elolvastam a kéziratot, legépeltettem, majd odaadtam egyik élvonalbeli drámaírónknak, hogy dolgozza át. „Reménytelen" - ezzel a lesújtó bírálattal kaptam vissza Krúdy egyetlen egész estét betöltő színpadi művét, amelyet azután - némi huzavonát követően - 1968-ban sikerült az író színpadi írásait, színházi kritikáit és színészportréit tartalmazó kötetben, *a* Komédiában *a* Mag-vető kiadónál megjelentetni. Még ugyan-ebben az évben a Vígszínház, Radnóti Zsuzsa dramaturg és Kapás Dezső rendező felfedezte a művet, amelyet Kapás átdolgozásában novemberben be is mutattak. A kritika a klasszikus írónak szóló elismeréssel, de általában tartózkodóan fogadta az adaptációt - a közönség azonban nagy érdeklődést mutatott: *A vörös postakocsi* száznyolc előadást ért meg.

Időközben mind jobban kibontakozott a Krúdy-reneszánsz, amely 1957-ben (a végül több mint harminckötetes) életműkiadással kezdődött, és eddigi csúcspontját alighanem 1971-ben Huszárik Zoltán Szindbád-filmjével érte el. Nem volt esztendő, amikor a gyűjteményes ki-adáson kívül is meg nem jelent volna egy vagy két Krúdy-kötet, a televízióban és a rádióban egymást követték az író műveinek különböző adaptációi, egyfelvonásosainak előadásai. Krúdy a kevesek mellőzött írójából két évtized alatt divatos író lett: e divathullám tetején mutatta be a Vígszínház a R*ezeda Kázmér szép életét,* amellyel Kapás Dezső nem kevesebbre vállalkozott, mint az író különböző műveinek - főleg a hasoncímű posztumusz regénynek felhasználásával egy Krúdy-dráma létrehívására. Tiszteletet ébresztő munkát végzett nagy ambícióval és hozzáértéssel - az eredmény, az előadás azonban nem teljesen igazolta elismerésre méltó törekvéseit. Talán azért, mert túl sokat akart markolni.

Ambrus Zoltán, a Nemzeti Színház igazgatója - mint ismeretes - 1920 májusában az Országos Színművészeti Tanács határozatára hivatkozva végleg visszautasította *A vörös postakocsit.* A színdarab körüli huzavonával kapcsolatban Krúdy kisvártatva hírlapi cikket írt. Ebben olvashatóak ezek a sorok: „Leveleket kaptam. Ifjúkori, öreg nevelőm írt. Ismerősök biztattak. Ismeretlenek korholtak gyávaságomért. Követ dobtam a kútba. Nos, a követ én már nem bírom kiemelni." Úgy is történt, ahogy megjövendölte. Am a Vígszínház 1968-ban kiemelte a követ a kútból, és bemutatta a színházi közönségnek. Most újra lenyúlt a kútba, de ezúttal olyan követ próbált belőle kiemelni, amely csak látensen létezik a Krúdy-művek forrásvizeiben. Azt a drámát kívánta létrehozni, amely *A vörös postakocsi* korabeli bemutatóját követően, a biztató fogad-tatás hatására Krúdy tolla alól megszülethetett volna. De ahogy a magyar drámának nem volt Wyspianskija, ugyanúgy nem lehetett Witkiewicze sem. Légüres térben nem valósulhatott meg a haladó szemléletű magyar avantgarde színház: Füst Milán, Karinthy Frigyes éppoly eredménytelenül próbálkozott ezzel, mint Krúdy. Kérdés, hogy a megírt szín-művek restaurálásán túl eredményes lehet-e egy „imaginárius" drámairoda-lom létrehívása modern írók, történetesen Krúdy nem színpadra szánt műveiből készült adaptációjának segítségével. A *Rezeda Kázmér szép élete* - sajnos - nemmel válaszol erre a kérdésre.

De vajon miért? Hiszen minden sora Krúdytól, minden verse Adytól származik, egész szelleme összhangban van azzal, amit *a Szindbád* írója az első világ-háború előtti és utáni Magyarország züllöttségéről gondolt. Halasszuk a kérdésre a választ későbbre - előbb próbáljunk az adaptáló „kollázstechnikájának" mélyére hatolni.

Alteregók találkozása

Krúdy valamennyi alteregója közül Rezeda Kázmér hasonlított legjobban az íróra. Nemcsak azért, mert foglalkozása hírlapíró, és a vele történtek sokszor megegyeznek híres Krúdy-legendákkal, hanem azért is, mert életkorban, szokásokban a legközelebb állt *A vörös postakocsi* írójához. Szinte kézenfekvő volt tehát, hogy ha Kapás Dezső olyan korrajzot kívánta színpadra vinni, amelynek középpontjában maga az író áll, akkor ehhez legélethűbb alteregóját választotta. Annál is inkább, mert Krúdy élete utolsó évében Így *történt 1914 -ben* címmel regényt írt Rezedáról, amely 1933-ban posztumusz írásként folytatásokban jelent meg a Pesti Naplóban, majd 1944-es, első kötetkiadásában a *Rezeda Kázmér szép élete* (Regény a szép Budapestről) címet kapta

Krúdy-Kapás: Rezeda Kázmér **szép** élete (Vígszínház). **A** Vendég (Kozák László), **Rezeda** Kázmér **(Darvas** Iván), Fruzsina (Ruttkai Éva) és a Regényes fiatalember (Tahi Tóth László)

- máig sem tudni, kitől. Ha ehhez hozzáfűzzük, hogy Rezeda két évtizeden át számos Krúdy-regényben fel-felbukkan, vagy éppenséggel főszerepet játszik *(A vörös postakocsi, Őszi utazások a vörös postakocsin, Nagy kópé, Velszi herceg, A kék-szalag hősei,* akkor mi sem látszik egyszerűbbnek, mint ezekből a század eleji pesti félvilágról szóló művekből „kivonatolni" Rezeda alakját és kalandjait.

Kapás ennél többet is tett. Krúdy műveinek kitűnő ismerőjeként szinte az író valamennyi olyan szépprózai művét felhasználta, amely Magyarország e korszakának léha semmittevését, felelőtlen életvitelét ábrázolja. Ugyanakkor a különböző novellák és regények alapján Rezeda mellé két árnyékalteregót állított: a „regényes fiatalembert" és „a beteges úriembert", vagyis a fiatal és az idős Krúdyt. Ők ketten - az egyik bohóc-ként, a másik kísértetként - kommentálják, festik alá a negyvenéves hírlapíróval történteket. Ugyanakkor van egy negyedik, „bújtatott" hasonmás is a színdarabban: a Vendég, aki ugyan az *Asszonyságok díja* temetkezési vállalkozóját formázza, de Krúdy utolsó éveinek *A gyomor örömei* címen összefoglalt, jobbára elsőszemélyes novelláinak szövegét mondja. Ehhez járulnak még a megzenésített szerelmes és háborús Ady-versek, amelyek a játék egy-egy pontján a mondandó hangsúlyozására hivatottak.

Fruzsina és Rezeda (Ruttkai Éva és Darvas Iván) a Császár fürdő szálloda 100-as szobájában

Nagyon heterogén anyag, még ha java része Krúdy műveiből származik is. Igen nehéz egységes művé ötvözni. Nem is járt sikerrel. Am érdekes, hogy nem elsősorban az anyag sokneműsége miatt. Kapásnak sikerült Krúdyt Krúdyval, illetve Krúdyt Adyval összegyúrnia úgy, hogy sem a színjáték olvasásakor, sem előadásában e vonatkozásban stílustörést nem érzünk. Az életképsorozat pontos, hűsége, sőt olykor (mint például az előjátékban, a temetői jelenetben vagy némelyik Császár fürdői képben) még félelmetesen groteszk is. Ezekben a részletekben meg-csap bennünket az az atmoszféra, amelynek megteremtésére az átdolgozó törekedhetett. Egy „haláltáncdrámát" akart létrehozni, ahol a régi, Ferenc József-i Magyarország a maga egész ábrándvilágával és látszatjólétével a sír szélén tántorog, és szinte az önkívület mámorában hull a megsemmisülésbe. Egy magyar *Menyegző* lehetett a vágyálma, egy olyan színjáték, ahol a látszatvigasság mellett, mögött és közben az úgynevezett „történelmi osztály" teljes élhetetlensége tükröződik.

Rezeda azonban már régen elszakadt a dzsentrirétegtől, amelyből származott, a színdarab polgárainak, polgárasszonyainak pedig semmi köze ahhoz a magyar burzsoáziához, amely a múlt század utolsó harmadában a nemességtől megpróbálta átvenni a hatalomnak legalább egy részét. Ne is keressük itt a dráma magvát, mert rossz úton járunk - még akkor is, ha Kapás Dezső Ady-versekkel és főként *az Emlékezés egy nyár-északára* című költeménnyel ezt a történelmi boszorkányszombatot igyekszik megidézni.

Milyen más azonosulási, átélési lehetőségek kínálkoznak a *Rezeda Kázmér szép élete* nézőjének? A cselekmény iránti érdeklődés, a színdarabban megmutatkozó sorsokkal való együttérzés *vagy* éppenséggel szembenállás. Csakhogy ennek *a Játék a régi szép Budapestről* alcímet viselő montázsnak nincs hagyományos értelemben vett cselekménye. Rezeda úr 1913-1914 fordulóján, Szilveszter éjsza-

káján találkozik Fruzsinával, és e nagy :szerelem mellett számos kis szerelmet él át, mígnem a nők áldozatként képkeret-be foglalják, és szalagos, virágos kalap-bokréták alá temetik. A történteket a Regényes ifjú és a Beteges úriember, ki-ki a maga vérmérsékletének megfelelően, kommentálja; a Vendég pedig szorgalmas és szertartásos étkezéssel, valamint az élet mulandóságáról szóló szentenciákkal festi alá. Az ellenpontozásos technikával kísért életképsorozatban néha föl-fölszikrázik egy-egy varázsos jelenet-petárda, de a tűzijáték vége csalódás: a nagy mutatvány elmaradt. Talán pótolhatta volna ezt Rezeda úr sorsa iránti érdeklődésünk, ám az is hamar lelohad, mert rá kell döbbennünk: az enervált férfiú nem érdemes figyelmünkre, a nők úgy csavarják az ujjuk köré, ahogy akarják. Történetében többet látni egy
még csak nem is nagyon jellegzetes ember - jellemgyöngeségénél, botorság volna.

Haláltánc - magyar módra

Egy törött váza cserepeit össze lehet illeszteni, de egy sohasem létezett vázát alkotni a művész más alkotásainak darabjaiból: lehetetlenség. *A vörös postakocsi* színdarabváltozata sem volt remek-mű, de egy nagy tehetségű író egyéni hangú és stílusú drámakísérlete, amelyből gondos restaurátori munkával sikeres művet lehetett teremteni. A száznyolc előadás akkor - a jobbára fanyalgó kritikával szemben - Kapás Dezsőt igazolta, és azt mutatta, hogy a Krúdy iránti érdeklődés nagyon sok embert vonz a szín-házba. *A vörös* postakocsiban egy elég jól körüljárható cselekmény és a sorsok - Esztella, Alvinczi és Rezeda - iránti érdeklődés is meglendítette a művet, az előadást, amelyhez az átdolgozó sok eredeti leleménnyel járult hozzá.

A vörös postakocsi bemutatóját követően a SZÍNHÁZ 1969. 2. számában beszélgetés jelent meg a drámáról és az előadásról, amelyben Radnóti Zsuzsa dramaturg nagyon érdekesen fejti ki, hogy Krúdy műve miért irányjelző hazai drámairodalmunkban, és mennyiben súrolja a korabeli európai dráma legizgalmasabb pontjait. A többi között a színdarab valósághű és stilizált elemeiről, csehovi költészetéről, a párbeszédek és a szituációk logikájának elszakadásáról, a kötetlen asszociációk és hangulati elemek szerepéről, a látomásos, már-már szürrealista „álomszínházról" és arról beszél, hogy az európai színház ebből a csomópontból két irányba fejlődött: a nyomasztó rémálmok és a szelídebb, játékosabb álmok világa felé. Érdekes, hogy Kapás Dezső, amikor a háború előtti haláltánc rémálmát kívánta megjeleníteni, jobbára a játékosabb, könnyedebb Krúdy írásaiból merített. Munkája talán ezért is nem igazán sikeres, ennek tulajdonítható a közönség zavara, a napi- és hetilapok kritikusainak szélsőséges álláspontja.

Fölmerülhet a kérdés, hogy filmen nagyjából hasonló anyagból, Szindbád különböző szerelmi kalandjainak „cserepeiből" miért sikerült maradandót alkotnia Huszárik Zoltánnak. Azért, mert a film képi kifejezésmódja különböző látószögekből, tehát dinamikusan mutatja az eseménytelenséget, a statikus dolgokat is; és a nézőre kényszerített beállítással, a vágásokkal a szöveg „mély-áramai" is érzékeltethetőek voltak. Ezen-kívül ne feledjük, hogy egy enervált és egyszersmind mohó bírvággyal telített életérzés megszemélyesítésére olyan kiváló, alkatában és stílusában affinitással rendelkező színészt talált a filmrendező,

Rezeda Kázmér „szép **halála**" (Darvas Iván és Psota Irén) (Iklády László felvételei)

mint Latinovits Zoltán. Ez egyszeri és alighanem megismételhetetlen művészi tett volt.

Mindezek után talán ellentmondásnak hat, de a *Rezeda* részleteiben Kapás átdolgozóként olyan értékeket hozott létre, amelyek *A vörös postakocsi* színpadi változatában halványabban jelentkeztek. Itt úgyszólván nyoma sincs a 68-as bemutatóban, különösen a báli jelenetben kísértő érzelgősségnek - az ironikus ellenpontozás szinte hibátlan, az álomlebegés a nyitóképben, a temetőben, a kamaraerdőben és a záróképben híven idézi az író szellemét, a sloganszerűen vissza-visszatérő mondatok, a szövegbeli „áttűnések" és egyes jelenetek „kimerevítése", zenei aláfestése és hangsúlyozása pedig a csehovi drámatechnikát köti össze a modern európai drámával - nyilván ez volt az átdolgozó és a dramaturg legfőbb célja.

„Ilyen az élet! - mondta Szamári bácsi"

A színházi bemutató sorsát azonban éppúgy eldöntheti a főszereplő kiválasztása, mint az, hogy a karmester kire bízza egy-egy versenymű eljátszását. A vígszínházi előadás egész karakterét alapvetően meghatározza, hogy Kapás Dezső Darvas Ivánban vélte megtalálni Rezeda Kázmér hírlapíró ideális megformálóját. Darvas eredeti, nagy formátumú és sokoldalú színészi tehetségét sem felfedezni, sem méltatni nem szükséges. De azt az erőteljes, mohó életvággyal teli, férfias, polgáriasult dzsentribe oltott ellentmondásos és dekadens értelmiségi úriembert, akinek Rezeda valóságos jelképe - nem tudja megjeleníteni. Olyan, mintha valaki mollban játszana egy dúrban írt koncertművet, vagy a *Kékszakállú* szerepét tenor hangon énekelné. Igaz, hogy az adaptáció csak a nőkhöz való viszonyában mutatja Rezedát, de Darvas ebben is csupán a megadást, az enerváltságot hangsúlyozza. A nők áldozata ő, aki tűri, hogy a Fruzsinák, Johannák, Szilviák, Rézik és Dórik játékszere legyen, de nem tudja felszikráztatni azokat a démoni erőket, amelyek ezt a férfit a nők szemében annyira kívánatossá teszik, és amelyek a negyvenéves hírlapírót arra késztetik, hogy minden más ambícióját a légyottok pótcselekvésében élje ki. Az ördögökkel és a rossz szellemekkel viaskodó Don Juan helyett egy lágy turgenyevi hős jelenik meg előttünk, aki elmerül a céltalan élet sodrásában, mert „Ilyen az élet! - mondta Szamári bácsi".

Ha a színész nem tud azonosulni egy szereppel, egy írói figurával, önkéntelenül manírjaihoz, beidegzett játékfogásaihoz nyúl. Darvasnak ez is elegendő, hogy légkört teremtsen maga körül, ha ez nem is az a látomásos, félelmetes, sok részletében groteszk légkör, amelyet egy Krúdy-mű előadása kívánna. Nem hagyható azonban megjegyzés nélkül egyre modorosabbá váló beszédstílusa, amikor erős hangsúlyokkal indít minden mondatot, és a végét fáradtan, rezignáltan leereszti. Ez éppoly bántó, mint gesztuskészletének bizonyos elszürkülése, amin csak egy tehetségét reveláló szerep segíthetne. Rezeda Kázmér nem az.

Rezeda ifjú és idős hasonmását Tahi Tóth László illetve Tomanek Nándor játssza. A múltak ködéből fel-felbukkanó ifjúnak jobbára csak az a szerepe, hogy az érett férfiút a fiatalság romantikájára és hevületére emlékeztesse, és felhívja figyelmét erejének lankadására. Tahi Tóth ezt a feladatot jól oldja meg: egy-egy csepp keserű iróniával feloldja az érzelmesnek induló jelenetek hangulatát. Ugyanígy jár el Tomanek, aki a fájdalmasan kísértő öregség nevében fűz kommentárokat a tovatűnt férfikor kicsapongásaihoz; mindenkit lesajnál, még önmaga bölcsességét is, amely persze amolyan mihaszna álbölcsesség: a lemondást prédikálja minden meggyőződés nélkül, és egy kicsit Alvinczire, az ifjúkori ideálra emlékeztet. Mint erre már utaltunk, a színpadi gödörben végeláthatatlan vacsoráját fogyasztó Vendég is távoli Rezeda- vagy Krúdy-hasonmás; Kozák László alkatilag tökéletesen fedi az ínyenc temetkezési vállalkozó figuráját, kevés és nem túl változatos játéklehetőségét jól érvényesíti. Érdekes, hogy akkor is csámcsogva beszél, amikor üres a szája.

Ruttkai Éva csupa tűz és szenvedély Fruzsina; őrülten és gátlástalanul dobja oda magát Rezedának. Ez a szerepe, ezt játssza felszabadultan, belső hevülettel - félelmetes ráérzéssel személyesíti meg azt a század eleji úriasszonytípust, amelyik divatot csinált abból, hogy másodharmadmagával szeretőtársat tartott. Éppoly érzéki és érzékletes Krúdy-figurát formált, mint Schubert Éva a szemérmesen rámenős Szilvia nagynéni, Békés Rita az élveteg tejigazgatóné és Tábori Nóra a csúnyaságát agresszivitással leplező, férfias Dóri szerepében. Psota Irén ezúttal nem modoros, talán csak azért keltett némi csalódást, mert a „Kakasos ház" tulajdonosnőjét vérbőbb, vonzóbb asszonyságnak képzeltük, aki csak megaláz-tatása hatására vetkőzik ki önmagából.

A kevesebb lehetőséget nyújtó szerepek alakítói közül Szatmári István tűnt fel rezignált, sokat tapasztalt és életunt pincérével.

Életképsorozat

Első hallásra kitűnő ötletnek tűnik fel Krúdy színpadát a század eleji élet rekvizitumaiból kiállítani. Huzat takarja a sok bútort, limlomot, az ócska konflist, a zsinórpadlásról kopott drapériák lógnak le, és egy hatalmas falióra mutatja a múló, majd megálló időt; az előszínpadon két gödör: az egyikben a Vendég, a másikban a zenekar. Mindez, amíg le nem kerül róla a lepel, érdekes, egyfajta izgató feszültséget ad a játéknak, a színészek által mozgatható, megeleveníthető hátteret szolgáltat; szállodai nagyterem, nyilvánosház, temető, Stefánia-korzó és garniszoba egyaránt formálható belőle, de végül mégis egyhangúvá, zavaróvá válik. Drégely László díszlettervezőnek, aki Wieber Mariann pompázatos, az üres lelkű embereket jól kifejező ruháinak segítségével hatásos színpadot teremtett, arra is gondolnia kellett volna, hogy fokozatosan eltüntesse a felesleges elemeket: a szecessziónak nemcsak eklektikus túlzsúfoltságát, hanem lényegbeli ürességét is éreztetnie kellett volna - talán elkerülhette volna, hogy a színpad rendetlensége mindvégig ránehezedjen a nézőre, és szétszórja figyelmét.

A zenének az a feladat jutott, hogy az Ady-verseket mintegy belesimítsa a Krúdy-szövegbe. A máskor oly invenciózus Darvas Ferenc ezúttal nem találta meg az ide illő hangot: Hans Eisler és Kurt Weill stílusában komponálta meg a dalokat, és így még a sikerültebb songok sem érik el a kívánt hatást: egy-egy megrendítő pillanat „kimerevítésével" bevilágítani a századelő „fecsegő felszínéből" a „hallgató mélybe".

Itt kanyarodhatunk vissza Kapás Dezső rendezői munkájára, amely sok részletében elismerést érdemel, egészében azonban nem tudott a palackból kibocsátott szellemmel, szellemekkel megbirkózni. Krúdy és Ady külön és együtt sokkal többet mondott a „történelmi Magyarország" pusztulásáról, mint amennyit ebből a *Rezeda Kázmér szép élete* előadása tükröz. Az átdolgozó, adaptáló Kapás nem teremtett elég drámai anyagot, feszültséget a rendező Kapás számára, aki azután munka közben még ki is engedte a szálakat a kezéből. Egy életképsorozat is lehet érdekes, ha minden kép újra és újra fel tudja kelteni az érdeklődést

(és nem ismétlések sorozata), az epika is megállhat a színpadon, ha az elbeszélés egy életérzést, egy tanítást vagy egy kritikai állásfoglalást tartalmaz (és nem csupán szép mondatokat görget), egy drámaiatlan sors is lehet megrendítő, ha értékek pusztulnak vele (és nem csupán illúziók), de valamilyen kohéziós erőnek föltétlenül sugároznia kell a színpadról, különben a közönség óhatatlanul elvész a részletek között, és elveszti érdeklődését.

Nem szükséges megismételni a címszereplő kiválasztásával, a színpadképpel és a zenével kapcsolatos negatív észrevételeket ahhoz, hogy nyilvánvaló legyen: Kapás, a rendező nem is teremthetett ebből az anyagból egységes előadást. A látomásosság, a stilizált, szürrealisztikus kép, a lebegtetett játékmód, a mágikus szövegek többnyire nagyon világos, érthető elmondása, a megfelelően adagolt irónia mindez külön-külön a rendezés gondosságát és ambiciózusságát dicséri, de nem áll össze homogén drámai elő-adássá, nem értékelhető pozitívan.

Azt a törekvést, hogy az 1944-ig vezető országpusztítás emberi és társadalmi okait, amelyek *a század* elején gyökeresznek, drámai művek segítségével is kutassuk - föltétlenül buzdítani kell. Nem valószínű azonban, hogy prózai művek színpadi adaptálásával megteremthető az a nem létező magyar dráma, amelynek hiánya mai drámairodalmunk és színjátszásunk pangásához vezetett - inkább hisszük, hogy olyan elfeledett színművek felkutatását kellene továbbra is szorgalmazni, amelyeknek „restaurálása" legalább *A vörös postakocsiéhoz* hasonló sikerrel kecsegtet.

Rezeda Kázmér szép élete (Vígszínház)

Krúdy Gyula művei nyomán színpadra írta és rendezte: Kapás Dezső, *díszlettervező:* Drégely László m. *v., jelmeztervező:* Wieber Mariann, *koreográfia:* Fodor Antal.

Szereplők: Darvas Iván, Ruttkai Éva, Tomanek Nándor, Tahi Tóth László, Psota Irén m. v., Schubert Éva, Bánfalvi Ágnes f. h., Békés Rita, Tábori Nóra, Bordán Irén f. h., Kozák László, Szatmári István.

Helyreigazítás

Márciusi számunkban a kecskeméti Katona József Színház Glória című előadásáról közölt fénykép alatt az aláírás helyesen a következő: Glória (Sára Bernadette) és Tony (Tor-ma István).

Áprilisi számunkban képcsere folytán hibásan jelent meg a Négy monológ című Jaan Kross-darabról közölt kép aláírása. A képen Keres Emil látható a céhatya szerepében.

RÓNA KATALIN

Történelmi arcképek

Száraz György két drámája

Vajon mi köti Száraz Györgyöt a történelemhez? Mi az oka, hogy drámaírói munkásságának fő ihletője a magyar történelem, annak egy-egy fontos pillanata?

A választ a történelmi dráma lényegében kell keresnünk. Az író visszafordulását az időben, a múltbeli színteret nem a jelen kérdéseitől való elfordulással magyarázza. Épp ellenkezőleg: a történelemmel az elszámolni akarást, a nemzeti önismeretet kapcsolja korunk valóságához. A magyar történelem és az irodalom fejlődése során kialakult nemzetképnek a valósággal való szembesítése nagyrészt századunkra maradt; nyilván ez is szerepet játszik abban, hogy Száraz Györgyöt a történelem őszinte ábrázolásának feladata izgatja.

Történelmi drámáiban Száraz György is a modern kor válaszait kereste, mindig izgalmas kérdésfeltevéssel, többnyire jó színvonalon. *A Királycsel* írója pontosan tudta, hogy a hajdani Zsigmond király históriája önmagában nem lenne érdekes a ma nézőjének, ha nem villantana föl olyan kérdéseket az uralkodni vágyásról, a hataloméhségről, a köpönyegforgatásról, a gátlástalanul vállalt cinizmusról, amelyek minden korban érvényesek. A *III. Béla* című dráma történelmi helyzete is a hatalom máig érvényes kérdéseinek jogos fölvetése miatt számíthatott érdeklődésre. Száraz történelmi drámáinak sorában az eddigi legjobb teljesítmény a *Nagyszerű halál, a* szabadságharc drámai utójátéka volt, mely a történelmi dráma útján haladva nemzeti önismeretünkhöz szolgált elgondolkoztató adalékkal.

Mindezt azért mondjuk el, mert újabb színpadi játékai mintha megtorpanást mutatnának. Száraz, úgy tűnik, egy olyan pályaszakaszhoz érkezett, amelyben el kell döntenie, tovább halad-e a már megkezdett úton, s vállalja a mához szóló történelmi drámák kemény próbáját, vagy egy feltétlenül egyszerűbb, de művészi törekvéséhen sokkal kevésbé hatékony útra lép.

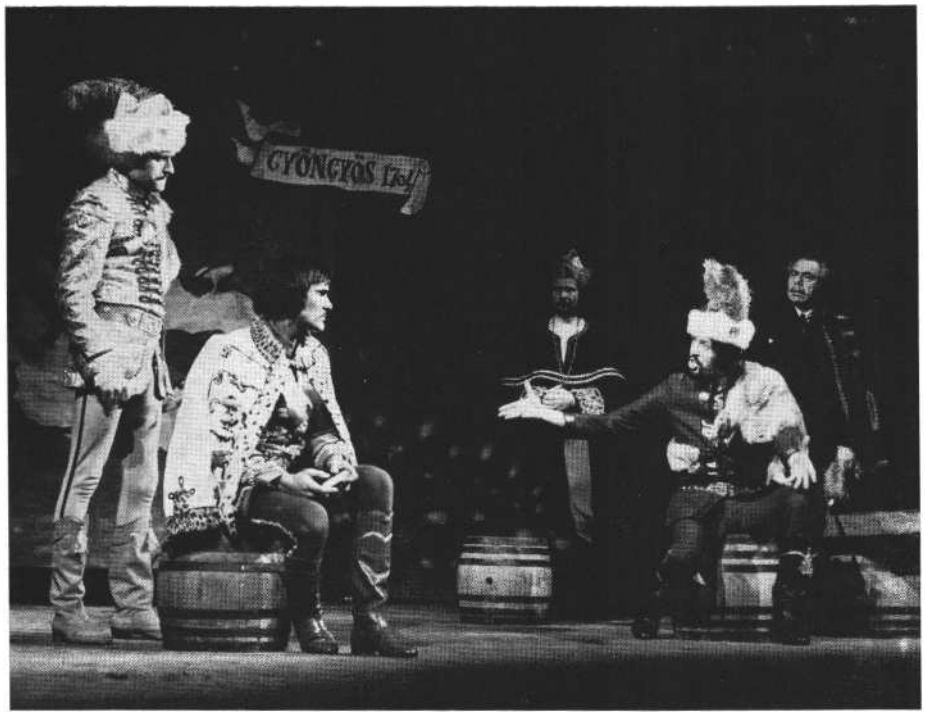
II. Rákóczi Ferenc a Gyermekszínházban

A Budapesti Gyermekszínház Il. Rákóczi Ferenc születésének háromszázadik évfordulójára emlékezve tűzte műsorra Száraz történelmi játékát, *II. Rákóczi Ferenc* címmel. Történelmi témát dolgoz föl a szerző, ám a szó valódi értelmében nem történelmi színjátékot ír, hanem történelmet mondat el a színpadon. Nem egyszerűen valamiféle szójátékot keresünk a fogalmazással, hanem éppen azt kívánjuk jelezni, ami Száraz György színpadi művében a legfőbb problémát, az alapkérdést adja.

II. Rákóczi Ferenc a magyar történelem egyik legérdekesebb, legsokrétűbb alakja. Emberi magatartása, karaktere, küzdelme, eszmeisége kétségtelenül a ma fiataljaihoz szóló üzenetet is hordoz. Családi tradíciói, jezsuita neveltetése, felhőt-len élete a bécsi udvarban, elfogatása és szökése Lengyelországba, s életének-sorsának az a fordulata, amellyel a nép élére áll, majd szabadságharca és az el-szánás, amellyel az udvarbocsánata helyett az örök száműzetést választja, mind-megannyi drámai pillanatot hordoz. Alkalmat kínálva az írónak a lezárt, körülhatárolt, történelmileg értékelt események újraélésére, még föl nem tárt helyzetek írói fölkutatására, az eredetek fölismerésére-ábrázolására, a jelennel való összekapcsolására.

Ám Száraz György ezúttal a magatartás, a lelkiállapot, az élethelyzet kibontása helyett a történelemből kialakult sablonokból szőtt színpadi játékot. A történelmi témát eseménysorként fogta föl, kalandos meseszövéssel történelem-könyv-illusztrációt írt színpadra. Rákóczi életét, tetteit a bécsi udvartól a szatmári békéig kronológiai sorrendben követi. Benne vannak harcának nagy pillanatai, csupán a történelmi szemlélet iktatódik ki a drámából. Száraz darabjában magatartáskép, filozófiai-eszmei-tartalmi motiváció helyett tényfelsoroló történelmi információt ad. S az ember helyén így a keretből visszatekintő festmény marad. A játék romantikus szemléletmódja aránytévesztéshez vezet. A Gyermekszínház színpadán Rákóczi a bécsi udvarban egyik percről a másikra, indokolatlanul alakul át a későbbi nemzeti hőssé. Hogy ez valamiféle eszmei-erkölcsi végiggondoltságból, erős indíttatású őszinte hazafiságból eredne, ennek megmutatására az évtized eseményeit magába foglaló drámának nem marad ideje, alkalma.

A körülzártság, a tévedések, az ellent-



Száraz György: II. **Rákóczi Ferenc (Budapesti Gyermekszínház) (Iklády** László **felvétele)**

mondó intézkedések, a szervezetlenségek, a föloldatlan belső viszályok, amelyek a szabadságharc bukásához vezettek, a történelmi világkép valódi összetevői is csak halványan, jelzésszerűen kerülnek be a drámába. Igy válik Rákóczi szinte csodatevő, teátrális figurává, így degradálódik a Rákóczi-legenda naiv hősévé. Valóság helyett idilli történetet, mítoszt teremt a dráma. Kalandos anekdota, mesés krónika mintájára hősét hatalmas festménykeretbe állítja.

Kazán István rendezése alátámasztja ezt a hősfigurát a fénycsóvában kimerevített Rákóczi-alakkal. A drámavezetéshez lazán kapcsolódó népi jelenetek inkább csak jelzései az eszmét-igazságot hordozó népnek, mint kifejezői. Kazán István látványra építő rendezése eléggé meg nem érthető, el nem fogadható ötlettől vezérelve az amúgy is leegyszerűsített gondolatot megfogalmazó népi képeket modernkedő, passiót imitáló betétekké formálta, valószínűleg így kívánva ellenpontozni a bécsi udvar flitteres ragyogását.

A népes szereplőgárda egyetlen tagjának sem áll módjában élő alakot formálni. Sem a szöveg, sem a rendezés nem teremt hiteles jellemet, így a főszereplők: Juhász Jácint, Úri István, Markaly Gábor, Magyar Mária, Kopetty Lia és a többiek csak színpadi illusztrációra s nem belső azonosulásra törekednek. Balázs Árpád kísérőzenéje és dalai a Rákóczi-nóták zenei hangzását igyekeznek több-kevesebb sikerrel megszólaltatni, sajnos azonban - és erről már a Gyermek-színház zenés produkcióival kapcsolatban többször szóltunk - az együttes jelenlegi zenei felkészültségével nem alkalmas énekes játékok színvonalas előadására.

A darab romantikus szemléletmódjáról, mítoszteremtő történelemábrázolásáról leírt gondolatokkal kapcsolatban máris halljuk az ellenvetést: a Gyermekszínház nem az áttételes, a történelmi tudatot átformálni hivatott történelmi drámák színháza. Közönségével a történelem eseményeit kívánja megismertetni. Am pontosan ez a történelmi hűség, az állásfoglalás, a minősítés hiányzik az elő-adásból. Az a produkció, amelyik egy-szerűen idilli képet fest Rákócziról, nem ábrázolja hűen a valóságot. Ennél vala-mivel egyszerűsítettebb törekvésekkel legfeljebb mesejátékokat lehet játszani. De akkor a Budapesti Gyermekszín-háznak el kell döntenie, hogy kinek ját-szik. Abban az esetben pedig, ha este hét órai kezdettel ifjúsági előadásban viszi színre a darabokat, tudomásul kell vennie, hogy azok a tizenévesek, akiket a színházban fogad, korunk fölgyorsult szellemi fejlődése következtében nyugodtan beülhetnek bármelyik felnőtteknek játszó színházba. Megnézhetik, mert megértik azok előadásait. Ezek a fiatalok nem igénylik, nem igényelhetik a történelmi tabló formájában a színpadon meg-elevenedő történelemkönyvet. És ha netán mégis kialakulna ilyen igény, az éppen ezeknek a színműveknek, előadásoknak a hibája. A történelem, amely nem üzen a jelennek, nem nevel a történelmi megismerés igényére, nem formál-ja a tudatot.

A Tolsztoj-dráma Veszprémben

A véletlen szeszélye hozta, hogy a Budapesti Gyermekszínház és a veszprémi Petőfi Színház ugyanazon az estén tartott Száraz-bemutatót. Az író számára érezhetően fontosabb darab is a múltba fordul. Világa ezúttal nem a magyar történelmet keresi, távolabbra nyúlik, világirodalmi óriásra tekint.

A megoldás akkor játszódik, amikor a tűz már csak parázslik, főszereplőjének, Tolsztojnak az élete utolsót lobban, fényével még egyszer rávilágítva sorsára, környezetére, korára.

.. Szánalmat érzek Szofja Andrejevna iránt, de nem kételkedem abban, hogy helyesen cselekedtem. Lehet, hogy tévedek, amikor önmagamat igazolom, de úgy tűnik fel, hogy megmentettem magam - nem Lev Nyikolajevicset, hanem azt, ami olykor, ha csak kis mértékben is, de megvan bennem" - írta Lev Nyikolajevics Tolsztoj naplójába 1910. október 28-ra virradó éjszaka, mielőtt örökre elhagyta Jasznaja Poljanát, hogy aggastyánként új életet kezdjen. S miközben teljesen biztos elhatározásának helyességében, ezekben a rövid sorokban mégis benne van mindaz a kétely, meghasonlás, ami a harminc éve tervezett de mindeddig meg nem valósított „futáshoz" vezetett.

Ezt a pillanatot választotta drámája alaphelyzetéül Száraz György. A művész, a lángelme, a szeretetvallás apostola utolsó nagy romantikus föllángolását. Itt csap a legmagasabbra a láng, az utol-só fénycsóva. Tolsztoj, a nagy szerep-játszó eljátssza a magára osztott dráma főszerepét. A drámáét, amelyet már oly sokszor írni kezdett. Legtisztábban a *Fény világít a sötétségben* című befejezetlen művében fogalmazta meg a futás gondolatát. A félbemaradt darab főszereplőjét, Szarincovot éppúgy nem értette meg környezete, mint Tolsztojt; a család éppúgy nem fedezte föl a bekövetkezett fordulatot Szarincovban, mint a Tolsztoj család az íróban.

Tolsztoj tehát 1910-ben eljátssza drámáját: az emberfeletti, tragikus konfliktus megoldását, a leszámolást. Ám a megoldás a saját csapdája.

És ez Száraz György drámai művének a csapdája is.

Íróról, különösen, ha az olyan egyetemes értékű személyiség, mint Tolsztoj, veszélyes vállalkozás drámát írni, hiszen az írói nagyság kívülről nem ábrázolható. A művek önmagukért beszélnek, önmaguk teljességében tanúskodnak alkotójukról. Mi marad hát a dráma-író számára ? Egy helyzet, egy tett, amely túlmutat az egyénen, amely általánosítható, tanulságként idézhető. Tolsz-

toj életének utolsó mozzanatai, amelyek az egyéni függetlenség hitéről, a szabad cselekvésről, a passzív belenyugvás elleni küzdelmektől szólnak, talán általánosítható gondolatok, igazságok lennének, ha nem Tolsztojról volna szó a drámában. Ám Tolsztoj tulságosan nagy formátumú egyéniség volt ahhoz, hogy típussá válhasson egy drámában, esetleg alkalom legyen egy másfajta írói álláspont, írói eszme tolmácsolására, illusztrálására.

A magatartások objektív logikáját figyelembe véve talán alkalmasabb figurát is választhatott volna Száraz György drámája főszereplőjéül, ha Tolsztoj életének utolsó napjai izgatták. Hisz ebben az időszakban annyian mozogtak Tolsztoj körül, akik drámai nyersanyagnak sokkal alkalmasabbak lettek volna, akik általánosabban hordozhatták volna a drámai mondanivalót, sőt benne magát a tolsztoji eszmét-gondolatot is. A gyakorlati tolsztojánizmus élő alakja, Tolsztoj lelkiismeretét irgalmatlanul ébren tartó tanítvány, Csertkov; vagy a Tolsztojtól rettegő cári rendet védő Harlamov rendőrtisztviselő, aki pontosan tudta, a forradalmi gondolat nem táplálkozhat Tolsztoj tanaiból, azok túlságosan megvalósíthatatlanok ahhoz; esetleg a hűséges orvos, Makovicky, aki vakon követte az írót, mert így remélte megközelíteni a halhatatlanságot. Látszólag nem túl értékes egyéniségek, de mind-annyian valamilyen formában megélték az író igazságát, a tolsztojánus elméletet. S mint ilyenek, mint a tolsztoji ember-eszmény ellentétpárjai valamennyien inkább megvilágíthatták volna egy dráma főalakjaként Tolsztoj életét, mint az íróról szóló portrédráma, amelynek állóképpé formált főszereplője maga Tolsztoj. Valójában akaratlanul is ezt igazolja *A megoldás,* hiszen mellékfigurái mind keményen körvonalazott, árnyalt, életteli alakok, míg a főhős, Tolsztoj egyszerűen csak figurájában van jelen. Az író megmutatja őt: íme, itt áll előttetek - higgyétek írói-emberi nagyságát.

És a megoldás. Tolsztojt, az óriást kell hát látnunk, ám ez a Tolsztoj nem belső küzdelem árán jut el a megszenvedett igazsághoz, a döntéshez, amellyel önmagán győz. A darabban Tolsztoj az első perctől tudja a megoldást, amely egyben a leszámolás is: „Én nem vagyok tolsztojánus. Én Tolsztoj vagyok." Azok a filozofikus színezetű viták, dialógusok

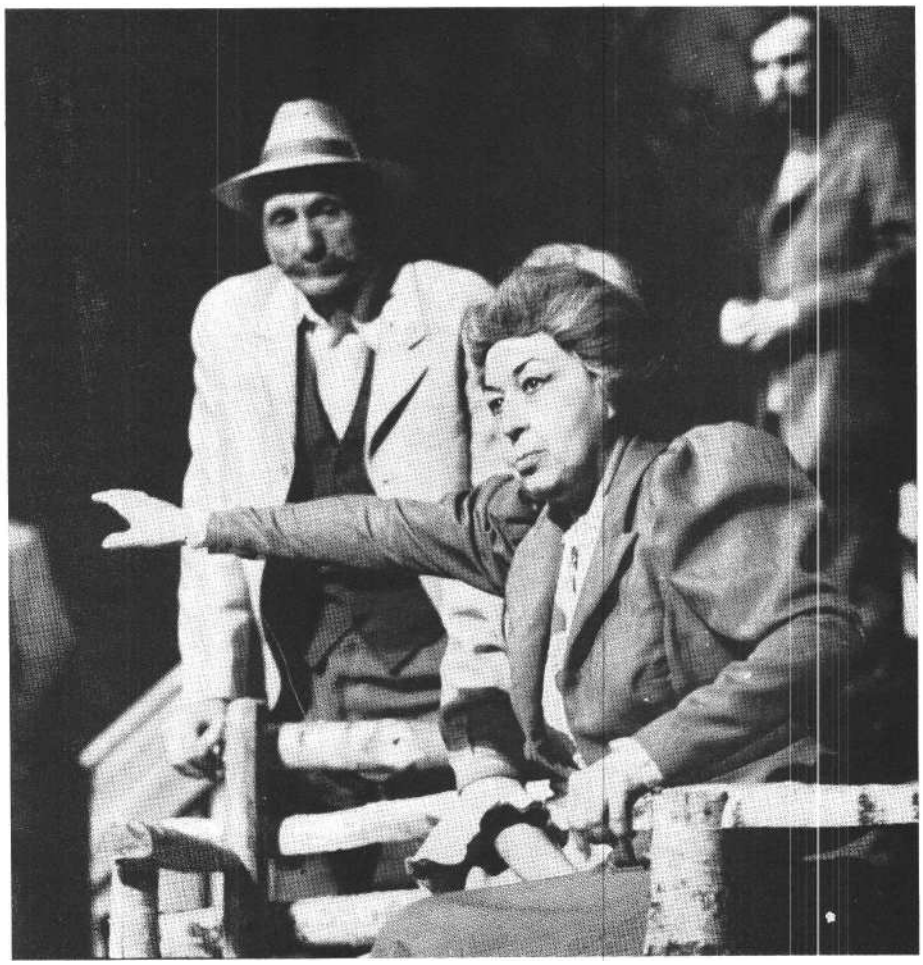
Harlamovval, az orvossal, Csertkovval, a mérnökkel, a diáklánnyal, az optyinai monostorban a baráttal -, amelyek hivatottak lennének a megoldáshoz, hőstettnek szánt futáshoz vezetni Tolsztojt, túl egyszerűek, túlságosan a felszínen keresik az igazságot, nem képesek a filozófiai mélyrétegekbe vinni. És éppen ezért a gondolat, a szimbolikus képek sora elvont moralizálás marad, nem vetítődik vissza a valóságra, s ezáltal kiszorítja az egyént, a cselekvő, drámai embert.

Száraz György drámája a korabeli dokumentumok alapján írja le a jasznajapoljanai családi életet, ám a történet szemléletmódja sokszor azt az érzést kelti, mintha csak Csertkov véleményét mondaná a családról. Szemszöge szinte azonos Csertkov *Tolsztoj futása* című emlékiratával, amelyben Szofja Andrejevnáról beszél: a „jelentéktelen asszonyról, akit Tolsztoj sohasem szeretett, a »gonosz démonról «, aki rossz természete miatt okozott az írónak gyötrelmeket". Ettől a drámai beállítástól tűnik *A megoldás* sokszor szokványos családi per patvarnak.

A veszprémi Petőfi Színház előadása Pethes György rendezésében nem törekszik a drámai lehetőségek gazdagítására, nem próbálkozik az állókép életre keltésével, a belső feszültségek, szenvedélyek színpadi kibontásával. Fehér Miklós szép díszletképében a rendezés megelégszik a színpadi illusztrációval, a bonyolult családi képlet megelevenítésével.

Tolsztoj szerepét a rendező Dobák Lajosra bízta. A színész helyzete megoldhatatlan. Korban, karakterben ugyanúgy távol áll az igazi Tolsztojtól, mint a színpadon esetleg megformálható Tolsztojtól. Szerepe is csak kontúrjaiban létező főszerep, amely eszmeileg nem hasonlítható a mellette élő színpadi alakok lehetőségeihez. Ennek következménye, hogy az amúgy is vitatható irányú drámai szituációk teljesen félrebillennek, és a családi konfliktussal Szofja Andrejevna, a

Száraz György: A megoldás (Veszprémi Petőfi **Színház).** Szofja Andrejevna: Göndör Klára (MTI fotó - Jászai Csaba felv.)



művészhitves lép előtérbe. Göndör Klára sok színből komponált, széles skálájú alakításában csak néhol véti el a lépést, és nem is egészen az ő hibája, hogy fő-ként harsogó hisztériából építi föl a feleség alakját. Markáns szerepformálásával az előadás arányait igyekszik meg-teremteni Szoboszlay Sándor Csertkov és Fonyó István Harlamov szerepében. A kisebb szerepek megformálói Egri Katalin, Joós László, Takács Katalin, Áron László, Kenderesi Tibor és a többiek ízléssel oldják meg feladatukat.

*

Száraz György drámáinak többségét eddig a veszprémi Petőfi Színház mutatta be. Az a művészi, alkotói kapcsolat, ami évekkel ezelőtt kezdődött a szerző és a színház között, most az író egy olyan pályaszakaszában is folytatódik, amelyben, mint már erről szóltunk, Száraz Györgynek különösen szüksége van a közös munka továbblendítő hatására. Ezért is figyelhetjük örömmel az ilyen és ehhez hasonló kapcsolatokat, ám még nagyobb örömmel figyelhetnénk, ha az író gondolataihoz, az együttes törekvéshez méltóbb, erőteljesebb dramaturgiai-rendezői ösztönzést kapna, hogy egységesebb, élőbb színpadi alkotás gazdagíthassa a magyar színházkultúrát.

Száraz György: A megoldás (Veszprémi Petőfi Színház)

Rendező: Pethes György, *díszlettervező:* Fehér Miklós m. v., *jelmeztervező:* Hruby Mária.

Szereplők: Dobák Lajos, Göndör Klára, Takács Katalin, Losonczy Ariel, Áron László, Kenderesi Tibor, Joós László, Szoboszlay Sándor, Fonyó István, Czeglédy Sándor, Környei Oszkár, Dévai Péter, Háromszéki Péter, Egri Katalin, Tóth Titusz, Vajda Károly, Darás Léna, Bakody József, Éltes Kond, Jantsek Rudolf, Kovács Zoltán.

Száraz György: II. Rákóczi Ferenc (Budapesti Gyermekszínház)

Rendező: Kazán István, *zene:* Balázs Árpád, *díszlettervező:* Leszek Miklós, *jelmeztervező:* Dobay Miklós, *koreográfus:* Fodor Antal.

Szereplők: Juhász Jácint m. v., Balogh Zsuzsa, Magyar Mária, Markaly Gábor m. v., Heiser Kálmán, Uri István, Erdélyi György, Sipeki Tibor, Both Béla, Máday György, Varga Károly, Sárosi Gábor, Rindt Rudolf, Kopetty Lia, Újlaky Károly, Kautzky Ervin, Móni Ottó, Bíró József, Sirkó László, Sugár László, Szabó Sándor, Harmath Andrea, Kormos Anna, Harmath Albert, Balogh Bodor Attila, Szilágyi Imre, Straub Dezső, Turpinszky Béla, Kishonti Ildikó, Ferencz Éva.

TAKÁCS ISTVÁN

Egy megkésett téesz-dráma

Serfőző Simon Rémhírvivőkje Egerben

Nincs téesz-drámánk.

Nem azért, mert ez a műfaji kategória nem is létezik. Hanem azért, mert a magyar mezőgazdaság tizenöt évvel ezelőtt végbement átszervezésének nagy emberi konfliktusait nem írta meg - legalábbis nem a maguk rendkívüli összetettségében - senki, s abból se igen lett drámai mű, amit a kollektivizálással elkerülhetetlenül együtt járó életforma-váltás, nemzedékváltás drámai anyagul kínált (és kínál).

Hát Sarkadi? Hát Darvas József? - kérdezhetné erre valaki. Nos, a témát hallva reflexszerűen beugró nevek és drámacímek említése indokolt, de nem ellenérv erejű. Nézzük csak egy kicsit közelebbről.

Sarkadi két drámát írt erről a témáról. Az egyik az 1951-ben keletkezett *Út a tanyákról*, a másik az 1955-ből való *Szeptember*. Mind a kettő teljesen más és más szituációban íródott. Ezt maguk a puszta dátumok is jelzik.

Sarkadi hősei a már meglátott, felismert, de el még nem fogadott elkerülhetetlennel vívódtak. *A Szeptember* hőse, Sipos István, már tudta, hogy a parasztság útja a régi, kisparaszti termelési mód, s az ezzel együtt járó kisparaszti mentalitás feladása felé vezet. Egyéni drámája éppen az volt, hogy ezt az igazságot fel kellett ismernie. S az, hogy a felsejlő körvonalú új világ már nem őrá vár, hogy abban már nem vehet részt. Csak addig jut el, hogy kívánni tudja ezt az új világot, hogy a sikeréért drukkol - de ahhoz, hogy eddig is eljuthasson, meg kellett tagadnia egész addigi ön-magát. Fájdalmas, keservesen megszenvedett ez a bizakodás, de éppen ettől a megszenvedettségtől lesz Sipos István alakja s maga a dráma is hitelessé, ma is torokszorítóan erős érzelmi hatású művé.

Az persze nyilvánvaló, hogy Sarkadi éppen *a* Szeptemberben *a* mezőgazdaság átszervezésének egy egészen más politikai és gazdasági viszonyok közötti fázisát tükrözi, mint amilyen az öt-hat évvel későbbi, a nagy és végleges átszer*vezés* időszakában jellemző volt. Így hát, minden vitathatatlan értéke ellené re, Sarkadi drámája nem ad - nem adhat - számot arról az időszakról, amelyben végleg eldőlt a magyar mezőgazdaság, a magyar parasztság útja.

Ezt a periódust próbálta meg drámában ábrázolni Darvas József. Szinte publicisztikai frisseséggel írta meg, az átszervezési kampány közvetlen közelségében, 1961-ben *a Hajnali tűz* című drámát. Ebben maga *a folyamat* jelenik meg, az a küzdelem, amelyet az „agitálók" és a parasztok néha ravaszkodva, néha kíméletlenül, néha tragikus összeütközésektől sem mentesen folytattak egymással. Darvasnak akkor még a politikai döntés helyességét, jó szándékát, elkerülhetetlenségét kellett színpadi eszközökkel bizonyítania, s azt, hogy nemcsak maga a döntés jó, hanem a belőle nyíló perspektíva is.

Darvas tehát lényegében azt írta meg, hogyan ment végbe a nagy váltás. De arról, hogy mi volt közvetlenül a váltás előtt, még tulajdonképpen senki nem beszélt. (Legalábbis nem színpadi műben.)

Az egri Gárdonyi Géza Színházban a miskolci Nemzeti Színház társulata által bemutatott *Rémhírvivők*, Serfőző Simon első drámai alkotása, ezt a pillanatot, *a Hajnali tűz* drámai helyzetének mintegy az előjátékát ragadja meg és bontja ki.

Az írói kiindulópont világos: másfél évtizeddel az események után már nem az a kérdés, nem az a drámára való anyag, hogy helyes volt-e belépni vagy sem, vagy hogy ebben a kérdésben kinek volt igaza. Ezt azóta egyértelműen eldöntötte az idő, utólagos igazolásra nincs szükség. Arról viszont érdemes beszélni, mi ment végbe a legközvetlenebbül érintettekben, a kisparasztokban annak idején, míg az agitálókra, a szervezőkre vártak.

A Rémhírvivők pontosan ezt a várakozást formálja drámává. Egy - helyenként tragikomikus színektől sem mentes - szituációt elemez, s így tárja fel azokat a mozgató erőket, melyek a parasztságot egyszerre vonzották is a téeszekhez, s taszították is.

A helyszín egy kis tanya. Hamar Imre nyolcholdas kisparaszt és felesége él itt. Két gyerekük már nincs otthon: a lány férjhez ment, a fiú, Lajos, Pesten dolgozik. A környéken hasonló tanyák s hasonló parasztok vannak, de a legközelebbi szomszédok is kilométerekre laknak Hamarék tanyájától. Az egyik család a módos, jó gazda Gyalog Péteré,

a másik egy földhözragadtan szegény, nyolcgyermekes, napszámassorban kínlódó paraszté, Nocsa Janié. Serfőző, minden bizonnyal a maga származásának köszönhető élményanyaga révén, igen jól ismeri ezt a nem egységes tanyasi világot. A tekintélyes, mintagazda Gyalog Péter - akinek lovai is vannak, tehát a földje megművelését maga végezheti -, a nyolcholdas Hamar Imre, aki viszont inkább ügyeskedő, mint ügyes gazda, meg a nagycsaládos Nocsa Jani a paraszti hierarchiában igen különböző fokon állnak. Serfőző ebből indul ki, amikor hőseinek a téeszszervezéssel kapcsolatos véleményét, magatartását ábrázolja. Ki-ki a rétegződésben elfoglalt helye szerint gondolkodik. Gyalog Péter végül is nem nagyon ellenzi a „be-lépést", hiszen azt reméli, hogy az új téeszben majd ő s a hozzá hasonló jó gaz-dák lehetnek a hangadók, ha aláírnak. Nocsa Jani, a földszegény napszámos meg csak nyerhet a belépésen, hiszen neki igazán nincs mit veszítenie, az ő helyzete csak jobb lehet.

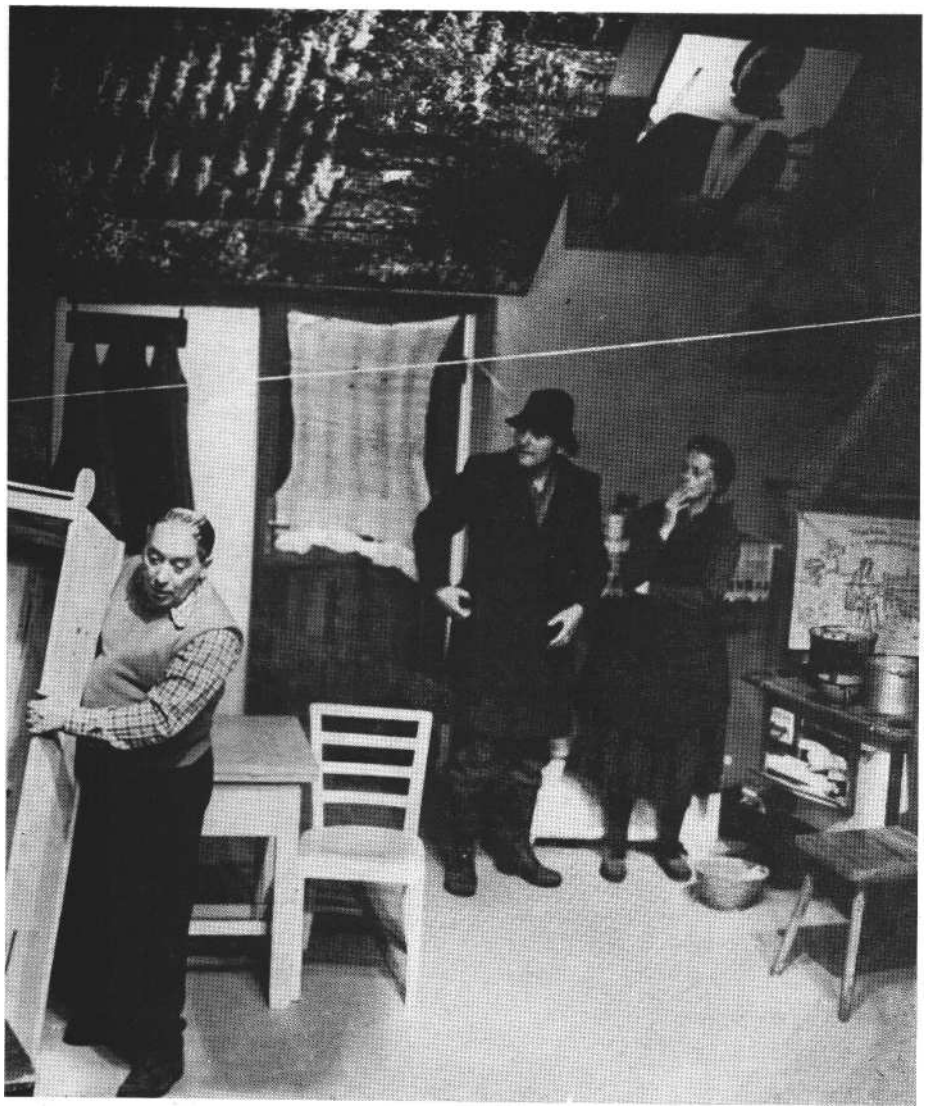
Akit legérzékenyebben érint a belépni vagy nem belépni kérdése, az Hamar Imre. Serfőző kitűnően látja meg őbenne azt a számban is legnépesebb paraszti típust, akinek valóban súlyos volt a döntés, mert ő érezte úgy, hogy mindent elveszít. Hamar Imre távoli rokona Sarkadi Sipos lstvánjának, de hiányzik belő-le az az erkölcsi erő, amely Sipost végül is egy korábbi önmagán túlemelkedő vélemény kimondására késztette. Hamar Imre a nyolc holdjába belezápult, annak határán túl nem látó, ahhoz tűzön-vízen át ragaszkodó, az életét másképp már elképzelni sem tudó parasztemberek képviselője.

Ismét csak Serfőző kitűnő tárgyismeretét dicséri, hogy Hamarék világát egyszerre mutatja vonzónak és elmaradottnak. A tragikus éppen az, hogy nem ismeri fel, milyen rabja ennek az elmaradott kis gazdaságnak, s mennyire megfosztja ez a körömszakadtáig védelmezett életforma attól, *hogy* teljesebb emberi életet élhessen. Az anakronizmus tragikomikuma teszi Hamar Imre figuráját érdekessé, az, hogy ez az ember egy tapodtat se akar mozdulni, elégedett azzal, ahogyan az ő élete *áll* - és mégis, neki *kell* valójában mozdulnia. Neki kell a legnagyobb utat megtennie, az ő számára áll - látszólag -- nyitva a döntés lehetősége, és mégis minden azt sugallja, hogy nem dönthet vagy-vagy, csak egy-féleképpen. A jobb élethez vezető felismerést igazából csak nekik kell megélni, megszenvedni a dráma folyamán.

Serfőző Simon: Rémhírvivők (Egri Gárdonyi Géza Színház). Lenkey Edit (Hamarné), Somló Ferenc (Hamar Imre) és **Dariday Róbert (Nocsa** Jani)

Ügyes dramaturgiai fogás, hogy Serfőző magukat az agitálókat egyetlen pillanatra sem hozza be a színre. A darab akkor ér véget, amikor a szervezők éppen közelednek Hamar Imre tanyájához, a vad kutyaugatás már őket jelzi. A dráma utolsó szavait a kutyaugatást túlharsogva Hamar kiáltja oda a feleségének: „Most mi lesz? Most beszélj!" S az éppen jelenlevők - Hamarék, Nocsáék, Gyalog Péter, Hamar Lajos - döbbent tablójára hull le a függöny. Ez a megoldás azonban nem veszélytelen. Esetleg azt eredményezheti, hogy a színen kívüli „ellenfelek" nem lesznek valóságos drámai ellenpólussá, nem bontakozhat ki valódi konfliktus. Serfőző nem elsődrámás szerzőre jellemző gyakorlottsággal tudja megoldani ezt a kényes feladatot, méghozzá igen egyszerűen. Az agitálók ugyanis személyükben nincsenek jelen, de a darab valamennyi szereplőjének minden gondolatát, cselekvését, minden szavát ők befolyásolják. A róluk keringő hírek, rémhírek, ellenhírek, tényekből és kitalációkból szőtt történetek mozgatják a dráma szerkezetét, s a szervezők így, közvetve, nagyon is erősen jelenlevő drámai ellenfelekké válnak.

Serfőző Simon figyelemreméltó első drámával jelentkezett, s noha kissé túlméretezi az informatív szövegeket, gyakorlatlansága folytán nem bízik eléggé a színpad kiteljesítő, többletet adó lehetőségeiben. Nem sikerült igazán hitelessé tennie Hamarék fiának, a téeszszervezések hírére némi „rábeszélő" nyomatékkal a városból hazaküldött Lajosnak a figuráját. Fontos igazságok kimondását bízza rá, de ezek s maga a figura is - megle-



Somló Ferenc, Dariday Róbert és Lenkey Edit Serfőző Simon darabjában (Jármay György felvételei)

hetősen szólamszerűek. Holott a dráma egyik leginkább figyelemreméltó konfliktusa éppen a Lajos és a szülei, sőt, az egész kisparaszti világ közti ellentét. Ezek a - nyilvánvalóan tapasztalatlanságból eredő - fogyatékosságok sem csökkentik azonban Serfőző drámaírói indulásának ígéretességét.

A miskolci Nemzeti Színház stúdiójában már a múlt évad végén színre került *a Rémhírvivők. A* mintegy kísérleti jellegű néhány előadás után mutatták be Egerben, s a „prolongálás" helyesnek bizonyult.

A Rémhírvivők rendezője, Jurka László, a miskolci, kisebb színpadi térre elképzelt előadást Egerben némileg átformálva vitte a közönség elé. Minden tárgy, minden apró kellék, minden színfolt hiteles volt, s épp ilyen jól összeválogatott ruhákba öltöztette a szereplőket, pontosan kifejezve a köztük levő különbséget - például Gyalog Péter és Nocsa Jani esetében - a ruházkodás „minőségével" is. *A* színpad fölött függő nagyméretű fotók - egy csapzott kis tanya légifelvétele s két szegényparaszti portré - azonban fölöslegesnek tűntek, mert túlmagyarázták a helyszínt és magát a drámát is.

Jurka rendezése többnyire gondosan követte a dráma erővonalait, s a benne rejlő értékeket is értően hozta felszínre. *A* különböző paraszti réteget képviselő szereplők egymáshoz való viszonyának kialakítása e világnak a Serfőzőével csaknem azonos alaposságú ismeretéről tanúskodott. Kár, hogy a darab szerzői megjelöléséből - tragikomédia - sok helyen inkább a komédiára helyezte a hangsúlyt. *Az* elsősorban Hamar Imre alakjában fellelhető tragikomikus vonások így elhalványultak. Sokat segíthetett volna Jurka az írói áramszünetek feloldásában is. Ehelyett hagyta, hogy ami-kor Serfőző elfeledkezett a figuráiról - például Nocsa Janiról meg a feleségéről -, a szereplők teljesen kiessenek a játék sodrából, s még kézenfekvően kínálkozó reagálásokkal sem kapcsolta őket a többiek párbeszédéhez, cselekvéseihez. Élesebb megfogalmazást kívántak volna a darab drámai csomópontjai is.

A szereplők kiválasztása azonban szerencsés. Külön elmélkedést érdemelne, mennyire nehéz manapság bármely színházunkban jól kiosztani egy paraszti tárgyú darabot, mennyire kevés az olyan színészünk és színésznőnk, aki hitelesen, göregáboros-népszínműves színek nélkül tudna megformálni egy tegnapi vagy mai paraszti figurát. Somló Ferenc Hamar Imre figuráját, ezt a riadtságát, tanácstalanságát gyakran nagyhangúsággal, fölényeskedéssel, gúnyolódással palástoló alakot egyetlen pillanatig sem vitte el a nagyon is kézenfekvően kínálkozó jópofáskodás felé. Talán csak gesztusaiban nem volt időnként eléggé paraszti, s néhány csattanósabb mondatában poentírozott túl. Hamarné szerepében Lontay Margit azt a szerzésvágyban megkeseredett, rideg, értetlen, fizikumában is kiszikkadt parasztasszonytípust ábrázolta, akit számos hasonló tárgyú drámából, novellából, regényből oly jól ismerünk. Hogy beszédstílusa nem mindenhol igazodott ehhez a figurához, az alighanem a rendező hibája is. Szili János jó hangot ütött meg a magabiztos, „kivárásra lovagló" Gyalog Péter szerepében. Éreztette, hogy ezek a módosabb gazdák milyen fölényben voltak - mert különböző okok folytán lehettek - a Hamarok s főleg a Nocsa Janik fölött. Nocsáné tudatlan, ijedt, beszűkült világú kis parasztasszony. Ezt a jellemvonását szerencsésen emelte ki Zoltán Sári. Hidvéghy Elek egy esett, nyomorult sorsú kis öregember szerepében a tragédiát hozta be né-hány percre a színre. M. Szilágyi Lajos, Hamar Lajos megformálója, jól megírt szerep helyett egy színpadi alakot kapott. Ezt igyekezett élettel megtölteni.

Az előadás legjobb alakítása Dariday Róberté, Nocsa Jani szerepében. Ruházatában. mozdulataiban, testtartásában, arca mély barázdáin egy egész réteg esettsége, kiszolgáltatottsága tükröződik. Megszégyenítő, ahogyan egy kölcsönkért mosóteknő miatt kénytelen eltűrni Hamar froclizását, de Dariday ebből a megaláztatásból emeli fel a figurát addig, hogy véleményt mer mondani, szembe mer szegülni Hamarral, s ő az, aki kifejezi a dráma egyik legfontosabb gondolatát: a téesz a kisparasztság túlnyomó többségének jobb életet hoz. Dariday mindezt egyetlen hangos szó, egyetlen emelt hangsúly nélkül játssza el, igazi drámai hitelt ad a figurának, anélkül, hogy előtérbe tolná.

A Rémhírvivők, erényeivel és fogyatékosságaival együtt, ígéretes első dráma. Egyben érdekes, dokumentatív erejű jelentés egy ma már szinte eltűnt (vagy legalábbis így már fel nem lelhető) paraszti világról, életformáról.

SZŰCS MIKLÓS

Vörösmarty Salamonja Győrött

A győri Kisfaludy Színház az elmúlt évi kettős Vörösmarty-évforduló - születésének 75. és halálának 120. évfordulója - tiszteletére Z. Szabó László átdolgozásában mutatta be a költő feledésbe merült korai történelmi drámáját, a *Salamon királyt, Salamon* címmel.

Vörösmarty a XI. századi magyar történelem egy rövid szakaszát I. András fiainak, a törvényes királynak, Salamonnak, illetve Géza és László hercegeknek (a későbbi királyoknak) testvérharcát, trónviszályát írta meg. Ezt a témát iskoladrámák egész sora dolgozta fel. Szigligeti Ede *A trónvesztett* című drámája is ebből a korból merítette témáját. Vörösmarty nagy tisztelettel közeledett a történelem feljegyzett tényeihez. A *Salamon király* megírásakor elsősorban a Thuróczi Krónikára támaszkodott. A drámát megírása óta mindössze egyszer, 1827. június 24-én adták elő műkedvelő soproni diákok egy jótékony célú előadáson. A női alakokat azonban akkor nem játszották, így a mostani győri bemutató tulajdonképpen ősbemutatónak tekinthető.

Vörösmarty a német és a francia romantika, Schiller, Goethe és Victor Hugo alapos tanulmányozása után ebben a drámában tesz először kísérletet a történelmi dráma megteremtésére. Jól ismerte Shakespeare műveit, drámaelméleti írásaiban számos drámájára hivatkozik, Hamlet-bírálatával az első nagyigényű Shakespeare-elemzést adta irodalmunknak. ő fordította először a magyar írók és a közönség figyelmét Shakespeare felé. Ugyanakkor *a Salamon királyon* érződik *a Bánk bán* hatása is.

Drámáival, színibírálataival, elméleti írásaival Vörösmarty sokat tett a nemzeti drámairodalom, a színpadi nyelv megteremtéséért, kibontakoztatásáért. Színikritikáiban és Dramaturgiai Töredékei-ben elsőnek foglalkozott a dráma elméleti, műfaji kérdéseivel. Elutasította a német romantika kispolgári morálját, és határozottan kiállt a francia dráma bátrabb erkölcsisége, az új, haladó drámastílus mellett. Darabjainak szerkezete, drámaisága ha nem is tökéletes, dikciójuk új korszakot nyitott a magyar drámai nyelv történetében.

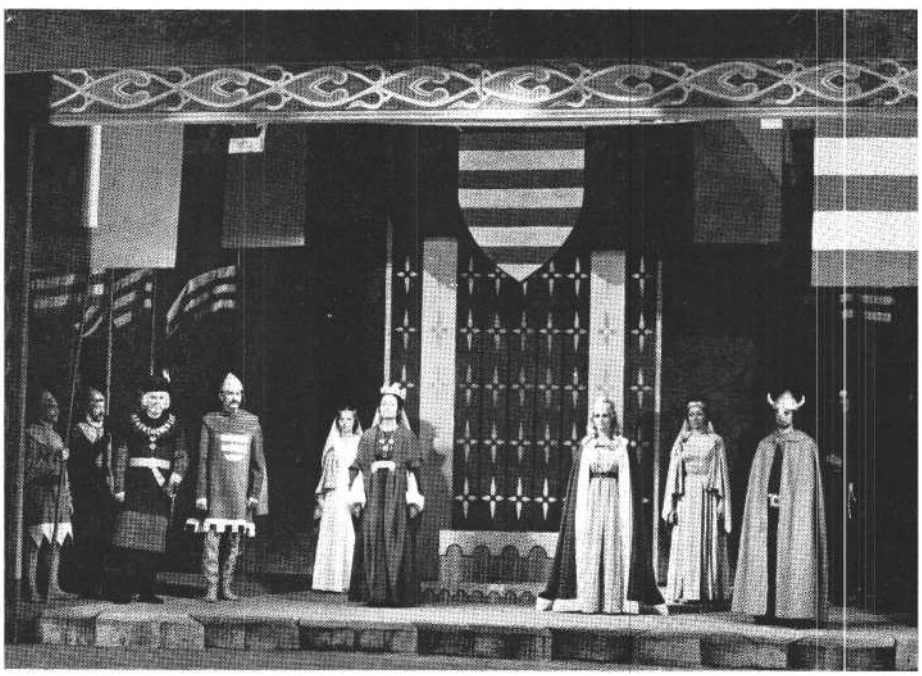
A Salamon király megírásakor Vörösmartyt a nemzeti egység megteremtése foglalkoztatta. A darabból azonban hiányzik a feszültség, hangja többé-kevésbé retorikai jellegű. A cselekmény bonyolítása is következetlen, a jelenetek kidolgozatlanok, hiányos és ellentmondó az egyes figurák jellemének rajza. A dráma sok részletértéke mellett kiforratlan. A francia romantika hatása, költőisége azonban mindvégig érezhető. Vörösmarty azonban saját dramaturgiai elveit nem tudta megteremteni, pedig maga írta a Dramaturgiai Töredékekben : „...a dráma, bármi nagy költői becs mellett is, színi hatás nélkül nem tökéletes mű." Ennek ellenére meggyőződésünk, hogy *a Salamon királyt* avatott kéz sikeres, színpadképes drámává tudná átdolgozni. Ezért is érdekes a győriek kísérlete. Sajnos, a várt siker elmaradt, az előadás több szempontból is csalódást okozott.

Z. Szabó László átdolgozása minden igyekezet és jó szándék ellenére nem sokat javított a drámán, se dramaturgiáján, se nyelvezetén. A változtatások, a húzások nem segítették elő a dráma jobb, könnyebb megértését, az erővonalak tisztázását, a zavaró kitérők kiiktatását; fontos részek kimaradtak, ugyanakkor kevésbé fontos, a dráma menetét *zavaró* részek felerősödtek, felesleges hangsúlyt kaptak. így még áttekinthetetlenebb lett az amúgy sem mindig világos cselekmény. Elsősorban a dráma eredeti formájában is meglevő didaktikus elemek erősödtek fel, gyengítve így a mű drámaiságát. *A Czillei és a Hunyadiakhoz* hason-ló sikeres „portalanítás" ezúttal tehát elmaradt. A művet nem sikerült a mai nézők gondolat- és érzésvilágához közelebb hozni. A vállalkozás sikertelenségé-ért azonban, úgy érzem, igazságtalanság lenne egyedül csak az átdolgozót hibáztatni. Az okok közé kell sorolni a korhoz nem illő jelmezeket, a győri színház műszaki adottságait, a rendezés következetlenségeit és egy súlyos szereposztási tévedést is.

Az előadásban túlzott szerephez jutottak az élénk színű, sokszor bántóan rikító, nem egy helyen több *száz* évvel későbbi kort idéző jelmezek. Csonka István ruhái valóságos színorgiájukkal elterelik a nézők figyelmét. Láttunk itt XIII. századból való királyi öltözetet, katonaruhákat, a XVII. század elejéről Bocskai-sapkás hajdúkat. Pedig ez a kor, a XI. század második fele, hangulatában, népviseletében, öltözködését tekintve is sokkal komorabb, súlyosabb az itt látottaknál.

Szilágyi Albert, az előadás rendezője érzésünk szerint nem bízott eléggé Vörösmarty költői nyelvében, és ezért inkább a klasszikus történelmi drámák előadásai-

Vörösmarty Mihály: Salamon (Győri **Kisfaludy Színház) (Kaszás János felv.)**



nak hagyományait, a romantikus játékmodort igyekezett követni. Elsősorban a cselekvésre koncentrált, egymásra épülő nagy történelmi tablókat rendezett. A dráma költői nyelve, szépen zengő jambusai így kevésbé érvényesültek. Ennek az is oka, hogy a rendező elképzeléseit a szereplőknek csak egyik része valósította meg. Néhányan - a rendező koncepciójának megfelelően - a hagyományos romantikus történelmi drámák modorában, míg mások .közvetlen, hétköznapi, társalgási stílusban játszottak. Mindezekből aztán furcsa stíluskeveredés, sokszor zavar támadt. A rendező érdeme viszont, hogy a színház mostoha műszaki adottságait sikerült csökkentenie, a kis színpadot ügyesen, a lehetőségekhez képest maximálisan kihasználta. Vízszintes síkban, oldalirányban mozgatta a szereplőket, így a parányi játékteret sikerült „megnagyobbítania".

Fényhatásokkal látványosan megoldottak a szépen koreografált, jól megkomponált csatajelenetek. Az előadás legszebb, legemberibb - rendezőileg és színészileg is legjobban megoldott - jelenete két katona vitája. Egyikük megtudja, hogy ura Géza herceg elárulására készül; fel-lázad, és szembefordul társával. Az viszont az ígért busás jutalomért kész el-árulni gazdáját.

A legnagyobb problémát az egyes szerepek értelmezésében a kellően át nem gondolt, illetve végig nem vitt rendezői koncepcióban látom. A dráma címszerepét a vendég Vallai Péterre bízni súlyos szereposztási tévedés volt. Salamon határozatlan, befolyásolható, gyenge kezű uralkodó. Nem önálló jellem, cselekvésre mindig más indítja. Tetteit felesége - akiért rajong, és akinek képtelen ellenállni - és tanácsadója, a ravasz, csel-szövő Vid irányítja, befolyásolja. Ők azok, akik bizalmatlanságot, viszályt szítanak a király és a hercegek között. Az alaptalan vádaskodás végül háborúhoz vezet; Salamon elveszti trónját, de életével fizet gaztetteiért Vid is. Salamon első-sorban azért bukik el, mert nem elég erős és határozott, gyenge a jót, az igazat cselekedni. De legalább annyira áldozata mások gonoszságának, mint a saját gyengeségének.

Vallai Péter egész habitusa ellentmond a szerep megkívánta tépelődő, habozó, vívódó, önmarcangoló, kicsit hamleti figurának. Ő saját nyilatkozata szerint sem érzi magához közelállónak Salamon király figuráját. Nem tudja kellően érzékeltetni Salamon lelki tusáját, önmagával önmagáért vívott belső harcát. Hiányzik alakításából azoknak a váltásoknak érzékeltetése, amikor sikerül kikerülnie felesége vagy tanácsadója bűvköréből, és átgondolva tetteinek lehetséges következményeit, jó irányba indul el, majd „a tanácsadók" megjelenése újból letéríti a helyes útról. Nem tudja ábrázolni kellően a józan ész, az értelem és az érzelem benne lejátszódó harcát. Nincs meg alakításában a feleség iránti már-már beteges, az őrülésig felfokozott rajongás, az elvakult szerelem, az a démoni erő, amely végül mindig rossz irányba befolyásolja.

A dráma többi figurája sincs élettel feltöltve. A színészek játékából hiányzik az átélés, legtöbbjüknél a jellemrajz is Cselekedeteik indítékai így tisztázatlanok, megindokolatlanul maradnak, és ezáltal hiteltelenek. Ez azonban már nem csak színészi, hanem rendezői probléma is. Az egész produkciót felépítetlenség jellemzi, ami végső soron visszavezethető az átdolgozás hiányosságaira is.

Jászai László alakítása állt legközelebb a drámához illő játékstílushoz. Jól érzékeltette László herceg szellemi és erkölcsi fölényét, kiegyensúlyozottságát. Szép, értelmező szövegmondása dicséretet érdemel. Bede Fazekas Csaba a jóhiszemű, jámbor Géza herceg szerepében már kevésbé volt meggyőző. Keveset tudtunk meg erről a rokonszenves hercegről. Játéka túlságosan is visszafogott, a legkisebb indulatoktól is mentes. Ő is nagyon szépen beszélt. Patassy Ti-bor az egész drámát mozgató alattomos Vid figuráját jól, kifejezően alakítja, de nem formálta elég ellenszenvessé és félelmetessé. Perédy László a tiszta szívű öreg Ernyei nádor szerepét túltengő pátosszal játszotta. Vid és közte valódi párharc nem alakult ki.

Horváth Ibolya Ilonka szerepében természetességével, kedvességével, *egyénisége* bájával, nagyon szép beszédével aratott megérdemelt sikert.

Vörösmarty Mihály: Salamon (Győri Kisfaludy Színház)

Rendezte: Szilágyi Albert, *díszlet és jelmez:* Csonka István, *zene:* Dékány Endre.

Szereplők: Vallai Péter m. v., Bede Fazekas Csaba, Jászai László, Perédy László, Patassy Tibor, Szűcs István, Zágonyi Zsolt, Simon Kázmér, Gyukár Tibor, Forgács Kálmán, Bajka Pál, Vámos Ica, Vennes Emmy, Radnóti Kati, Horváth Ibolya, Szabó Kati, Nagy Emil, Fáy László, Somlai István, Delbó László, Barsy Géza, Karczag Ferenc, Orth Mihály.

BELIA ANNA

Beckett a kaposvári stúdióban

Beckett *Godot-ra várva* című színművét a kaposvári színház stúdiószínpadán. mutatták be, Asher Tamás rendezésében. A stúdiószínpad fizikailag is „nézőközelben" játszatja Gogó és Didi vergődését remény és kétségbeesés, menekülésvágy és tehetetlenség közt. Az előadás után kiáramló közönség Godot-élménye nem a többi színházi élmény közé kerül, ha-nem azok közé az élettapasztalatok közé, melyeket talán mindenki megél: előre sikertelennek tudott változtatáskísérletek közé, melyekbe mégis belemegy az ember, optimista tudatlansággal bízva egy egyelőre még nem látható önelrendeződésben.

Beckett darabja nehéz színházi fel-adat, mert a közönséget nehezen bírják odafigyelésre nem-hősök. Estragon és Vladimir nemcsak Godot-t várja, ha-nem a hőssé válás lehetőségét is, és a várakozás állapota ez a készenlét: egyelőre senkik vagyunk, közegünk a banalítás, de lehet, hogy egyszer fölakasztjuk magunkat; ha találunk hozzá kötelet, ha kibír bennünket a faág, ha ...; készen *állunk,* várjuk, hogy megfelelően alakuljanak a dolgok. Az effajta szín-padi figurák nemigen ébresztenek meg-szokott közönségérdeklődést, szánalmat, együttérzést, csodálatot, meghökkenést vagy utálkozást, rettenetet és szorongást. Egyetlen rendezői módszer látszik eredményesnek, az, hogy a néző arra kényszerüljön, hogy saját drámájaként élje át, amit lát. Azaz pillanatról pillanatra elinduljon a fejében a saját életéről készült képzeletbeli film és magnetofon-szalag egy-egy jelenete, katartikussá gazdagítva vele a színpadon látottakat.

Közhely ugyan, de a dolgok logikája szerint idekívánkozik, hogy a Beckett-alapanyag kiválóan alkalmas erre. Csak-hogy ez az alapanyag ridegen és zárkózottan viselkedik annak a kezében, aki az abszurditás, a filozófiai értelemben vett színházi, látszatlét felől próbálja előadássá szelídíteni. Jóindulatúan nyitott, simulékony azonban, ha a hétköznapi humanitás, az emberszabásúnak látott lét felől közelítik meg - ahogyan Asher tette.

Így érzi a néző ,magáénak a becketti állapotot, lesz ismerőse Estragon és Vladimir, sorstársa Gogó és Didi. Így lesz az emberi melegség, vagy kicsit pontosabban a rendező érzelemgazdagsága a már fogalommá vált abszurd dráma, a *Godot-ra várva* színpadi megvalósításának legalkalmasabb szervező elve. Így kap fontosságának megfelelő hangsúlyt a darab szemérmes lírája. Így válik az elő-adás élménye élettapasztalattá.

Aki abszurd helyzetben van: a színész

A színész dolga, hogy eljátssza a szerepet. Vannak-e szerepek a Godot-ban? Milyenek? Azt már magyarázat nélkül is elfogadjuk, hogy ennek a drámának a szereplői nem hősök. A pozitív vagy negatív hős általában cselekvéssel viszi előre a drámát, dönt, választ, ítél, s ezzel új *és új helyzeteket* teremt, melyekben újabb döntések, választások várnak rá. Az író keresteti a drámai hőssel az új helyzeteket, hogy fejlődjék a cselekmény, sokoldalúan jellemződjenek az alakok, létrejöjjön a konfliktus - felépüljön a közönség szeme láttára a dinamikus írói világ. Beckett nem helyzetekkel, hanem *állapotokkal* dolgozik. A helyzet, melyet mára darab címében röviden de pontosan és hiánytalanul megad, a két fel-vonás alatt állapot lesz, a Godot-ra *hogyan* várva állapota.

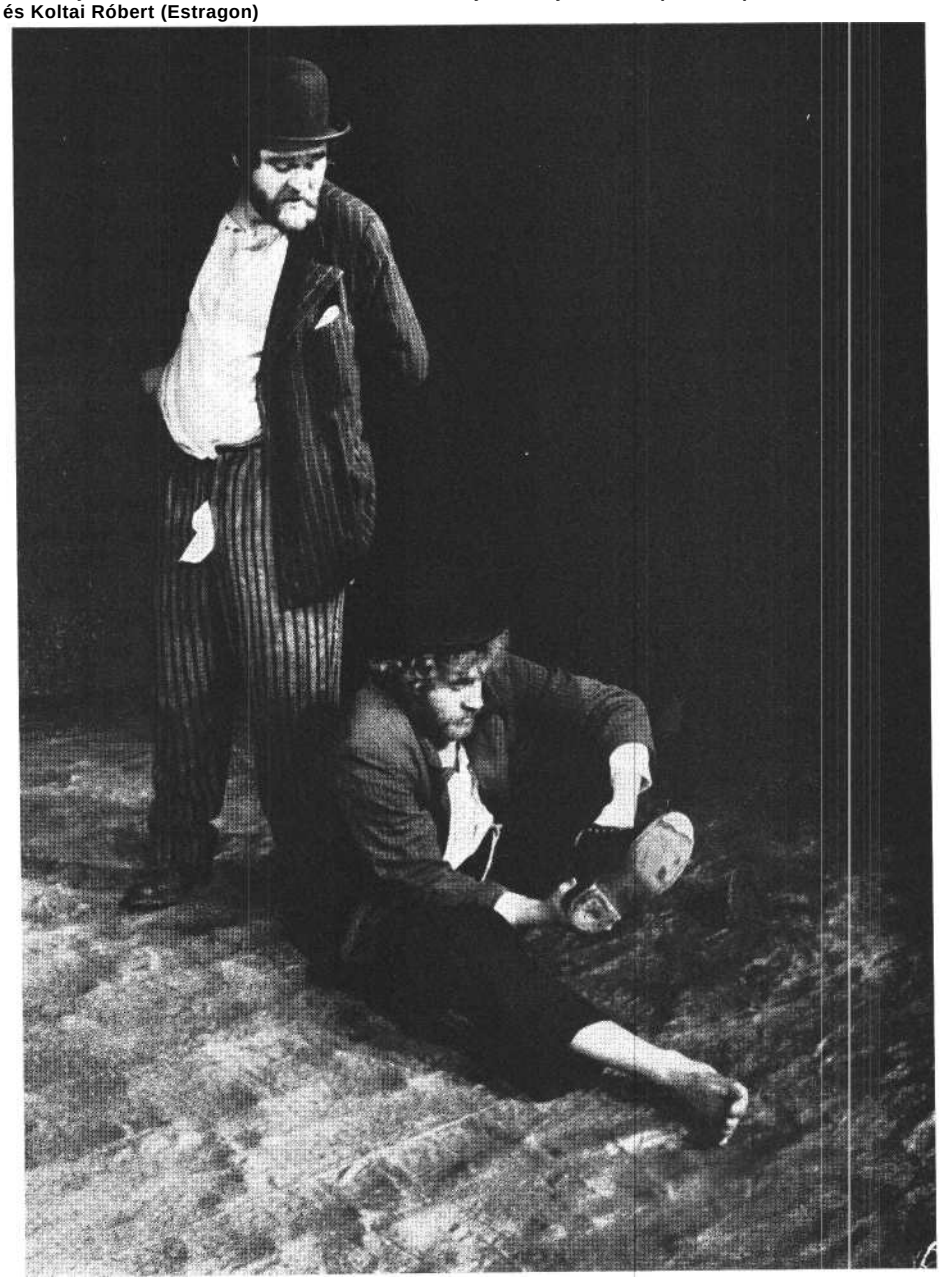
A néző csak ezt az állapotot látja. A színésznek, ha Beckettet játszik, *tudnia* kell olyasmiről is, amiről a nézőnek csak sejtelmei vannak, amit a néző nem lát. Olyan figurát játszik, aki jött valahonnan (a néző csak azt tudja, hogy járt iskolába, ismeri a Bibliát, lehet, hogy börtönben is ült, hogy 1900 körül, amikor még volt valaki, nem volt bátor ahhoz, hogy leugorjék az Eiffel-toronyból, hogy egy-szer beleugrott a Szajnába, bár ez nem biztos), aki mögött *múlt* van, de most semmi sem fontos neki, csak ez az állapot. Hogy miért? A színésznek azt kell eljátszania, hogy ő tudja. A néző viszont csak találgathat.

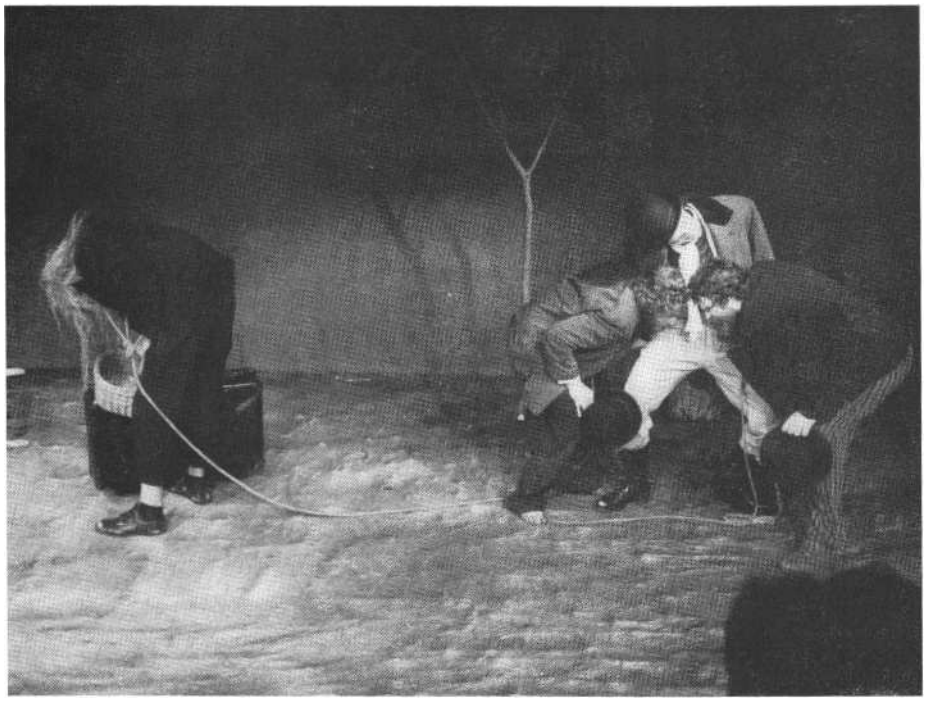
A „tudom-de-nem-mondom" játék--stílusnak még párosulnia kell a figura személytelenségével. Ez látszólagos ellentmondásban van azzal, hogy a rendező a humanitás felől cserkészheti be legjobban a darabot. Ezek a figurák azért olyan emberiek, mert következetesen következetlenek. Nincs meg ugyan bennük a jellem összetartó ereje és autonomitása. *Az állapot,* az időtlen és tértől független várakozás tartja őket a markában, derí-ti jókedvre vagy tiltja meg nevetésüket, változtatja kedve szerint a cipő és a láb viszonyát, élesíti és tompítja emlékező-tehetségüket.

Van viszont egy tulajdonságuk, mely ugyan kevés ahhoz, hogy személyiségek legyenek, de elegendőnek bizonyul ahhoz, hogy *emberi* átlagot képviseljenek: a szeretet. Közhelyszerű „sem vele, sem nélküle" barátságuk nemcsak az egymásrautaltságból fakad, hanem igaz, a kétségbeesést hitelesebbé tevő utolsó maradéka *a* múltnak. Mely úgy emelkedik mégis az irodalmi közhelyek fölé, hogy éppen, mivel az emberiesség utolsó foszlánya, sok mindentől megvédi őket. A színen, mikor együtt vannak, „csak" szoronganak, rettegnek, ha elválnak, Gogót megverik, Didi elfelejti begombolni a nadrágját.

Pozzóból és Luckyból hiányzik ez az emberiességre utaló vonás, bennük azonban némi méltóság van, mely abból ered, hogy mindketten tudatosak bizonyos fokig. Pozzo tudja, ő is kerülhetett volna Lucky helyébe, Lucky meg az övébe. Lucky is öntudatosan vállalja kutyaalázatú szolgaságát - a szánakozót síp-

A kezdőjelenet Beckett: Godot-ra várva című **darabjából. Vajda László (Vladimir) és Koltai Róbert (Estragon)**





Beckett: Godot-ra várva **(Kaposvári** Stúdió). Lukács **Andor (Lucky),** Koltai Róbert (Estragon), **Helyei** László (Pozzo) és **Vajda** László (Vladimir) (Fábián József felvételei)

csonton rúgja. Mindketten az állapot szülöttei, alárendeltségükben nincs mártírium.

Koltai Róbert és Vajda László Estragon és Vladimir szerepében érzi azt a paradoxont, hogy a Beckett-figurák színészi megformálásának titka a homályban hagyás, a tétovaság és a magabiztos okoskodás következetlen váltakozása. Összeszokottságuk azonban túlsugárzik rajtuk, s néha otthonossá teszi az őket körülvevő ürességet is. És a bejátszott térben egyértelművé egyszerűsödnek: Estragon szándékosan felejtő együgyű kisemberré, Vladimir az irracionálist ésszerűvé filozofáló alkalmi bölcselkedővé. „Uram, mi nem idevalósiak vagyunk" - mondja egy helyütt Estragon. És ezt az idegenséget, az idegen bizonytalanságát, a hovatartozás homályát lehet játékukban hiányolni, azt, hogy soha-sem lehet előre tudni, mikor hogyan fognak *az állapothoz* viszonyulni. Iszonyúan nehéz feladat, hogy a színész ne vegye emberszámba a közönséget - mert erre van szükség a Godot-ban -, hogy a reflektorfényben ne csillanjon meg kék szemének melegsége, ne tükrözzön lágyságot bársonyos, mély hangja, hogy a közönséget ne együttérzésre, együttlétre, hanem eltávolodásra, egyénekre való szétesésre, magába nézésre kényszerítse. Koltai és Vajda jó színészek, akik, amint a színpad ra lépnek, légkört teremtenek maguk körül. S itt most ezt hibának kell minősíteni: a légkört itt nem ők teremtik, hanem a várakozás, nekik nem szabad ezt az állapotot „belakni", menthetetlenül idegennek kell maradniuk benne. S hogy ez csak részben sikerül nekik, az azt jelenti, hogy Beckett világát tudatosan, igyekezetükben átélik ugyan, de zsigereikben nem teszik magukévá. A néző megkönnyebbülésére.

Pozzo és Lucky furcsa egy pár. Pozzo-Helyey László eljátssza a figurát. Mint egy színész. Aki azt mondja, hogy itt van ez az abszurd drámai szerep; én a színész, most alakítok. Szinte megfoghatatlan, hol téved. Talán magabiztos abszurdságában, abban, ahogy ennek a Pozzónak meg az ő hatalmának hisz. Pedig Luckyn való uralma főleg Luckyn múlik - meg persze az állapot adománya. És ezt tudja Beckett Pozzója is. Helyey László viszont nem. Mefisztószerű Pozzót játszik, akiből hiányzik a lét bölcsessége (mely egy kicsit Pozzo gonoszságából is elvesz). Mintha nem is ő mondaná egy hisztérikus kitörés után higgadtan: „Az asszonyok a sír fölött szülnek, lovaglóülésben, a nap egy percig csillog, aztán ismét az éjszaka következik." Ez Pozzo fájdalmas igazsága, mely őt is sújtja. Helyey durván vágja az arcunkba ezt a mondatot, pedig csak akkor nem hazudtolná meg a rendező humanizmusát, ha alázattal mondaná.

Lucky. Egyszerű esetnek látszik, ha olvassuk a drámát. Asher Tamás másképp olvasta, bonyolultabbnak. Lukács Andorral együtt. Lukács Andor Lucky-alakítása a *Godot* revelációja. Luckyja mellett nem lehet elmenni az értelmezés kényszere nélkül, olyan gazdag ez a figura. Mennyi szövege van Lukács Andornak? Alig mond valamit a többiekhez viszonyítva. A testével játszik, a jelenlétével. Akkor is a teste, az arca a főszereplő, amikor gondolkodik, övé a szó. Arról *győz* meg, hogy a Godot-ban mégis van autonóm alak: *ő önként* vállalja ezt az emberalatti szolgaságot, a hol hosszú, hol rövid pórázt, a közönség kegyetlen igényeinek tánccal való kiélégítését, a homokkal teli csomagok cipelését. Ha Pozzo eladná a Megváltónak nevezett piacon, ő is *az állapot* rabságába kerülne végleg. Így csak Pozzo zsarnokoskodik fölötte. És még jól bele is rúghat abba, aki megpróbálja letörölni a könnyeit. A szereposztási találat .Asher Tamásé, fölfedezte nekünk Lukács Andort.

Bemutató a Stúdióban

Nosztalgiák céljának képzelem a stúdiót, ahol ki-ki régi vágyait valósíthatja meg, vagy szeszélyes ötleteit próbálhatja ki - kísérletezhet. Kis helyiség, kevesen férnek meg benne, kevesebb a nézet-különbség lehetősége, több a nézők igényességébe vetett hit.

A Csiky Gergely Színház stúdiójában Beckett *Godot-ja* volt az első bemutató, és részben igazolta ezt az elképzelésemet. A „csapat" összjátéka remek volt. Pauer Gyula, akinek színpadai eddig is levegős, mégis határozott körvonalú artisztikus terükkel hívták föl magukra a figyelmet, ismét varázsolt: végeláthatatlan, horizonttalan ürességet, mely börtöne az embernek. A színészek színpadi arca, sminkje a saját arcukra adaptált, mozgékony, mégis színpadias; személytelen, egyénietlen, mégis egyedi - „átlag". Lucky parókája valószínűleg Lukács Andor egyik ihletője volt az alakításban.

Mímelt szomorúsággal csak annyit mondhatok: csalódtam is ebben a stúdióban. Asher Tamás és társai nem kísérleteztek. A tökéletlenségek ellenére végiggondolt, egész és teljes, lelkiismeretesen megvalósított színházi előadással avatták fel a színház „boszorkánykonyháját".

Samuel Beckett: Godot-ra várva (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil. *Kendezte:* Asher Tamás, *a rendező munkatársa:* Saád Katalin, *díszlet és jelmez:* Pauer Gyula.

Szereplők: Koltai Róbert, Vajda László, Helyei László, Lukács Andor, Walter Zsolt.

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Egy ember kibújik a bőréből

Lukács Andor Luckyja

Színész-e egyáltalán Lukács Andor? *A konyha* kaposvári bemutatója óta, melyben ő volt Kevin, az újonc szakács, többször leírták róla, hogy „színésszé érett". Legutóbb *A kaukázusi kréta-kör* Sauvája kapcsán is.

Főiskolára sosem járt.

A Pinokkióban viszont jószívű pillangóként olyan valóságosan járkált a levegőben, akár egy Ionesco-hős.

Az Ördögök premierje óta Dosztojevszkij prenietzscheiánus utópiát prédikáló Sigaljovja elválaszthatatlan hátrafésült, lenyalt hajától, borostás arcától, markáns profiljától, lázas tekintetétől, perzselő indulatától.

A Bakkhánsnőkben számos kollégája bebizonyította a színpadon, hogy az artikuláció, a mozgás, a színészi technika egyéb vonatkozásaiban megbízhatóbbak, mint ő; színházi varázs, drámai szenvedély mégis egyedül a Hírnök, azaz Lukács Andor körül gyúlt, mikor a thébai nők bakhanáliájáról beszámolt Pentheusznak.

Jellegzetes arcát megjegyezhettük már az *Ahogy* tetszikből (Amiens a hatalmas dobbal).

Színész-e hát Lukács Andor? Vagy „csak" egy arc? „Csak" egy indulat? „Csak" egy ember a színpadon?

Copeau határozta meg ilyesféleképpen a színházat: egy ember a puszta deszkán.

Ha Lukács Andor Luckyját felidézem, máris úgy tűnik, önellentmondásba kerültem. Az imént felsorolt féltucat kisebb-nagyobb szerep közül látszólag e kaposvári Lucky áll a legtávolabb Copeau „meztelen színház"-eszméjétől. Lucky: a Godot-ra várva nyomorult aggastyánja, a „tróger" Pozzo mellett, aki hosszú kötélen húzza őt maga után. Lukács Andor vállát ősz haj verdesi, természetes haját paróka fedi, a nyakán vöröslő csík pedig - a kötél dörzsölése - észrevehetően ragasztva-festve van. Amíg felnéz, hosszú percek telnek el, ám ekkor újabb „csalásra" derül fény: Lukács Andor sem-miképpen sincs még aggastyán korban.

Hány esztendős?

Nem akarja elhitetni, hogy akár egy perccel is idősebb, mint amennyi. Így kortalan. A kaposvári Lucky kortalanságában jól elfér Beckett Luckyjának aggastyán mivolta. Lukács Andor a színpadi gazdagság ritka élményével ajándékoz meg. E bőségnek nem forrása a színpad, hanem megnyilvánulási tere, vagyis eredete nem teátrális jellegű, csupán a színész (emberi) személyiségében keresendő. Csupán? Épp ez lehet a titok nyitja. Innen különleges képessége a ragasztott kellékek átlényegítésére. Így lesz a parókás színész „meztelen" ember a puszta deszkán. Lukács Andor hamisítatlan eretnek: még mielőtt az eszközök magasfokú birtoklása színésszé „szentelné", vállalkozik az áldozatbemutatásra. S ahogy ez már máskor is előfordult, most is kiderül, hogy az eretnek hite csodákra képes. (De tegyük hozzá mindjárt: a színészetbe a szín-padi jelenlét erejébe - vetett hit koránt-sem adhat felmentést a szakmai tudás alól, inkább inspirációt az elmélyüléshez.)

Fejét lehajtva megy végig a színen, arcát még a stúdiószínházi intim közelségben ülő nézők is csak akkor pillanthatják meg, amikor *megmutatja*. Estragon elkunyerálná a Pozzo által elfogyasztott sült csirke csontjait, Pozzo azonban Lucky-hoz irányítja, mondván hogy a csontok a „trógert" illetik. „Bocsásson meg, uram, igényt tart a csontokra?" - kérdi Estragon. Beckett instrukciója szerint Lucky „hosszan nézi Estragont". Lukács Andor e nézésben felfedi magát. A nézés valóságossá tesz valamit, amiről eddig csak fecsegtek a színpadon. Lucky kiszolgáltatottságát. Majd, híven az írói instrukcióhoz, lehajtja a fejét. Ismét eltakarja arcát.

Pontosan érzi, meddig „statisztál" Pozzo és a két csavargó diskurzusához és mikor válik személy szerint ő fontos-

Beckett: Godot-ra várva (Kaposvári Stúdió). Lucky gondolkodásának három pillanata (Lukács Andor) (Szirányi István felvételei)

sá. Színpadi jelenlétében a legszebb és a legnehezebben tetten érhető az, amit önmaga színpadi fontosságáról és a színészi alázatról tud. Utólag úgy tűnik, egy rejtett partitúra jeleit követi érzékenyen. Nem tudom, e „partitúra" mennyiben származik a rendezőtől Asher Tamástól -, mennyiben a színésztől. Valószínűnek tartom, hogy nem más, mint amit a rendező a próbák folyamán - vagy a próbák előtt, korábbi munkák alkalmával - Lukács Andor egyéniségéből, személyiségének lehetőségeiből kiolvasott. Luckyja kapcsán idekínálkozik az agyoncsépelt frázis: Lukács Andor lehetőségei határtalanok. Nem azzal van ugyanis elfoglalva, hogy a lehetőségeit tanulmányozza. Hogy a szerepkörét kialakítsa. Csak egy lehetőséget ismer, erre tesz fel mindent: a legszélsőségesebbre. Mintha nem is akarná „eljátszani" a szerepet. Mintha az egész szerepből csupán a színpadi alak legszélsőségesebb állapota érdekelné. Innen visszamenőleg mégis kirajzolódik a szerepépítés vonala.

Pozzo arról beszél, hogy hamarosan kihajtja Luckyt a Megváltóról elnevezett piacra, s ott túlad rajta, bár tulajdonképpen meg kellene ölni az „ilyeneket". Lucky e szóra sírva fakad. A színész, anélkül, hogy felemelné a fejét, nyeli a nyálát. Ez a száraz, néma sírás, ez az egész testét megremegtető, felcsukló bugyborékolás a legszerényebb effektus, amit ehhez a helyzethez ki lehet találni. A szívszorító emberközelség effektusa.

Estragon megsajnálja, vigasztalni szeretné, odalép hozzá, hogy szemét megtörölje. Lucky sípcsonton rúgja. Akár egy ló. Lucky kiszolgáltatottsága csak a lovakéhoz hasonlítható. Úgy is pihen, állva, kezében tartva a csomagokat (a homokkal teli bőröndöt), lehunyva szemét, hátracsukló fejjel, himbálózó testtel, szemérmetlenül elárulva vegetatív vergődését lét és nemlét határán. mikor Estragont sípcsonton rúgja, akkor pillant fel másodszor: diadalmas, véres nézésében az állati sorba alázott ember gyűlölete együtt lobban a gazdájának szóló hízelkedéssel.

Pozzo a két csavargó szórakoztatására „produkáltatja" Luckyt. Lucky tud táncolni, hangosan gondolkodni. A tánc: kísérteties kapálódzás. A mozdulatok jajkiáltása? Az űzött vadak kétségbeesett, ragadozó éhsége? A vízbefúló utolsó karcsapásai, szalmaszálba kapaszkodása? Idegtépő becketti tánc.

És végül: Lucky gondolkozik.

Előkészületeket tesz. Ujjával kissé fel tolja fekete keménykalapját, szembenéz a publikummal. Ezzel a gesztussal mintegy lezárul az arc elrejtésének és feltárásának motívumsora, s elkezdődik valami más. Homlokán ráncok futnak végig, az orrától alsó ajkáig kétoldalt erőteljes, félkör alakú vonás húzódik. Grimaszt vág, a nyelvével előbb jobboldalt nyomva ki felső ajkát, majd lassan körben haladva mintegy egész szájüregét kitölti a nyelv, a kétoldalt húzódó vonás egyre erősebb O-alakot formál, homlokán elsimulnak a ráncok, orra felett hullám-alakban felgyűrődik a bőr, felpattan a szája, de még mindig nem szól, alsó ajkát nyelvével előretolja, akár egy idióta. A „gondolkodás" e hátborzongató elő-játéka nem becketti instrukció. Mégis szervesen következik abból, ahogy a színész a korábbi szerzői utasításokat végrehajtotta. Következik a szerepépítés „filozófiájából": az iménti ragadozó-kétségbeesett, szalmaszálba kapaszkodó kísértetjárás-táncot, a mozdulatok ama jajkiáltását nem követheti más. Lucky gesztikus megformálásának csúcsa ez.

Innen már csak zuhanni lehet.

Vagy épp a zuhanás lesz a csúcs ?

A Godot-ra várva kaposvári előadásában különös jelentőséget kap Lucky gondolkozási monológja. Lukács Andor néhány percre elfeledteti velünk, hogy a deszkák Beckett színpadán is (csak) *jelentik a* világot. Hogy Beckett dramaturgiája is az „olyan, mintha élet lenne" elvére épül. Itt egyszerre megszűnik ez az „olyan, mintha". Az emberi végállapot, amiről Beckett példázatot ad elő, valóságos állapotként jelen van a színpadon.

A gondolkodás úgy indul, mint amikor működésbe hoznak egy felhúzható gyerekjátékot. Monoton tónusban tett megállapítások, filozofikusan hangzó abrakadabrák. De a géphangban egyszerre szóhoz jut az ember. Ez az egyetlen lehetősége: valamiképp megtestesülni e gépies „gondolkodásban". A gesztikus kifejezés már elvétetett tőle. Az iménti játék-nál, mikor mintegy fiziológiailag érzékelhetővé formálta arcán az idiotizmust, szeme és a szeme körüli vonalak változatlanok maradtak; most viszont az egész test hosszú ideig már-már rezzenéstelenül mozdulatlan, csak pupillája tágul egyre, szeme hatalmas fehérjében két kis fekete golyóvá zsugorodik a szemgolyó. Arcát elönti a vér, úrrá lesz rajta az indulat, az epileptikus roham, habzik a szája. Ehhez már semmiféle trükkre, a habzást előidéző szerre nincs szüksége. Ez a színészi - emberi - állapot már ama határvonalon túlról szól vissza, ahol szükségtelen a szerek és trükkök kieszelése. Épp ellenkezőleg. Ennek az állapotnak az illusztrálására (mert az átjutás nem sikerül vagy mert meg sem kísérlik) szokás különböző teátrális csodaszerek feltalálásával foglalkozni.

Most Luckyé a színpad. Luckyé a világ. Vladimir és Estragon féltékenyen kiabálnak, Pozzo riadtan felugrik: e percekben valóban úgy szól az előadás, mint egy polifon zenemű. Mind a négyen ordítoznak, ám e színpadi hisztéria mélyén törvény rejlik. Úgy tűnik, semmi sem szoríthatja vissza Luckyt, akár a palackból kiszabadult szellemet. Lekapják fejéről a kalapját. Erre elnémul, összeesik. Lukács Andor nem adja könnyen: onnan túlról visszajönni ismét súlyos zuhanás, csak más előjelű. Az, ahogy kétszer egymás után teljes erőből neki-vágódik a hátsó díszletfalnak, majd a földre zuhan, ugyancsak a darab szelleméből ered: Beckett másutt többszörösen utal rá, hogy a díszletfalakkal körül-rakott játéktér egyúttal a befalazottság, a kiúttalanság jelképe is.

A realitásból az irrealitásba, az irrealitásból a realitásba - ez Beckett „térképe" Lucky tébolyult-epileptikus gondolkodásáról. Beckett tézise: a Godot-ra várás. Ez az a koordináta-rendszer, melyhez az író a valóságot igazítja. Lukács Andor nem igazítja hozzá. Vagy inkább: szándékos, hitvallásszerű túlbuzgósággal (szélsőséggel) igazítja hozzá. A parabolikusan irreálisnak festett állapotot realitássá teszi: az ember testi-lelki megnyomorítottsága, „végállapota" mint a színészi jelenlétben, a test fizikai „megtörésében" megmintázott, élő áldozat túlmutat az írói tézisen. Épp azáltal, hogy a legszélsőségesebb pontig komolyan veszi az írót, kérdőjelet is tesz Beckett igazsága mellé.

A színészi realizmus diadala ez Becketten ?

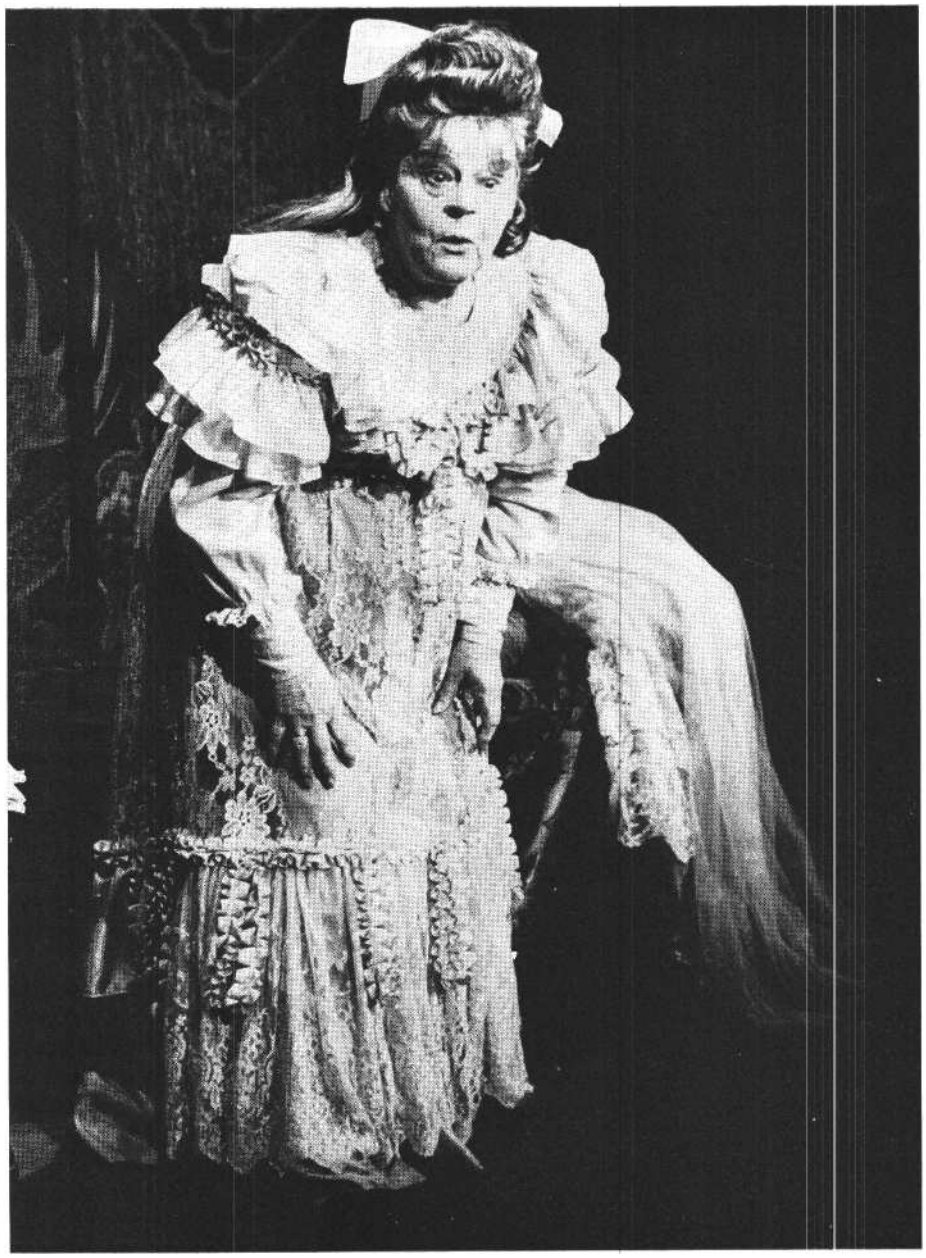
Az élő ember diadala az absztrakción?

Lukács Andor Luckyja után *Godot-ra* várni merő szépelgés. Egzisztencialista ínyenckedés az élet értelmetlenségéről.

Igazi színpadi csoda történik : a mozdulatlanság drámája, ahogy a *Godot-t* nevezni szokás, aktivizálja a nézőteret. Nem tudunk kikerülni hatása alól. Nem térhetünk ki felébresztett szociális érzékenységünk elől. „Semmit sem lehet tenni" - mondta az imént az egyik csavargó. „A bőrünkből nem bújhatunk ki" - így a másik. Már nem hiszünk ne-kik. Egy ember itt a szemünk láttára kibújt a bőréből.

CSERJE ZSUZSA

Dayka Margit Miss Flora szerepében



Dayka Margit mint Miss **Flora A házasságszerzőben (Madách** Kamaraszínház) **(Iklády László felvétele)**

A házasságszerző Madách kamaraszínházi bemutatója után az egyik kritika megjósolta: *A bolond lányéhoz* hasonló siker-széria indult el Thornton Wilder - Vajay Erzsi által fordított - darabjával. S valóban, az ötödik hónapja játszott mű immár nyolcvanadik előadásához közeledik. Meg lehet-e fejteni egy-egy ilyen siker titkát? Hogyan csendül össze egy adott időszakban a nézők szórakozási igénye, a színészek vágya az önfeledt játékra s a rendező - ez esetben Lengyel György - törekvése, hogy kézben tartsa ezt a játékkedvet, és ne az igénytelenségnek engedjen, amikor közönségigényt elégít ki ?

A publikum jól szórakozik, a színészek élvezik a mókázást. Ne fontoskodjunk tehát, hogy vannak Wildernek értékesebb drámái is: a Madách Kamarának most ezt kellett eljátszania.

A színészi jókedv sziporkázó teljesítményeit hozták színpadra Márkus László, Schütz Ila, Gyabronka József és a többiek, bár talán nem eléggé egységes stílusban. S ha. most csak egyetlen alakítást elemzünk, a Dayka Margitét, ez azért van, mert ezt a ragyogó színésznőt oly ritkán látjuk a színpadon.

A házasságszerző meséjét ismerjük: Nestroy alapsztoriját dolgozta fel a *Hello, Dolly* című amerikai zenés játék, melyet az Operettszínház nálunk is játszott, s melyet filmen is láthattunk. Mr. Vandergelder, a gazdag paradicsom-konzerv-gyáros New Yorkba indul, hogy újra házasodjék. Egy kalapszalon ifjú tulajdonosnőjét készül elvenni. Főségédje és alsegédje, kihasználva főnökük távollétét, kalandra vágyva szintén New Yorkba indulnak, s (micsoda véletlen!) ugyanabba a kalapszalonba vetődnek, ahol az ifjú segéd beleszeret főnöke választottjába. Gazdag aranyifjaknak kiadva magukat udvarolgatnak, mígnem rajtakapja őket a zord főnök, s ebből származnak a bonyodalmak. Meg abból, hogy Mr. Vandergeldernek van egy unokahúga is, aki szintén szerelmes. Természetesen tiltott szerelem ez, s hogy a szerelmesek ne találkozhassanak, a szigorú nagybácsi egy távoli nagynénihez, Miss Florához küldi a lányt. Végül pedig a darab főhőse, egy özvegyasszony, Miss Dolly addig szövögeti a szerelmi szálakat, és keveri-kavarja az eseményeket, amíg az egyébként nagyon anyagias özvegyember őt veszi el feleségül, elősegítve ezzel azt is, hogy minden szerelmes párjához jusson.

*

Amikor a darab utolsó képében felmegy a függöny, a szoba közepén hátul egy orgona áll, kétoldalt gyertyatartó, melynek lángja halvány, derengő fénynyel világítja be a helyiséget. Az orgona előtt háttal egy nő ül, fodrosan és bodrosan, fürtjeiben kék masnival, és ingó felsőtesttel, átszellemülten játszik. Muzsikál. Sejtjük, hogy a hölgy Miss Flora, az a nagynéni, akiről már szó esett a darabban. Most végre megismerjük. Az orgonálást abbahagyva megfordul, s a közönség meglepetten fedezi fel a fiatal lány öltözékében Dayka Margitot.

Lírai mozdulattal kezébe veszi az idők folyamán már elsárgult menyasszonyi koszorúját, fátylát. Magához öleli, és táncos, bohókás mozdulatokkal, szoknyája alsó szegélyét felcsippentve keringőt kezd járni. Szívszakasztóan sóhajtozik, s ahogyan kebeléhez szorítja e rég aktualitását vesztett rekvizitumot, szánnivalóan, könnyeznivalóan nevetséges. Ábrándjait, vesztett illúzióit e mindig visszatérő keringő dallama jelzi s a mindig kacagást kiváltó dúdolás, dalolás, táncolás. S a széles gesztus, ahogyan világfájdalommal teszi szívére a kezét. Mutatóujja szinte külön életet él: figyelmeztet, kiutasít, megnyugtat, hívogat, magyaráz.

Időközben magányos szobája benépesül. Félreértésből idekerül a főségéd a

műhely

SIPOS ANDRÁS

Az Asztalosinduló próbáin

Vámos Miklós darabja Szolnokon

Délután öt óra, premierre indulunk a Szigligeti Színházba. A Népligetnél elakad kocsisorunk - visszafordulunk, kanyargós utakon jutunk ki az Üllői útra; a Ferihegyi úton már kisebb a forgalom, de az út nyálkás, szemerkél az eső, az ablaktörlő szétkeni a sarat az üvegen, alig látni. Monor után kezdem látni az utat, az eső lemossa a sarat, talán odaérünk kezdésre... S valóban, háromnegyed hétkor megkapjuk a jegyet Sánta Ágitól, a folyosón megköpködjük a színészeket, kezet fogunk Vallóval, aki összeroskadva, lázban égő szemmel bámul az űrbe. Odabent már szól a zene, a színpadon fénypacnik, és hét óra hét-kor minden elsötétül, kezdődik .. .

Azért kezdtem ezzel az „útinaplóval", mert a vidéki színházak tagjai is jórészt Budapestről járnak le próbálni, játszani, sokuknak ott van az állandó lakásuk, a családjuk: ritkán maradnak ugyanis évtizedekig egyazon színháznál, életük időszakonként változást is hoz: Debrecen-Miskolc-Pécs-Kecskemét-Szolnok és tovább. A vidéki színházaknak jól körülhatárolható korszakaik vannak, melyekhez színésznevek kapcsolódnak, majd ugyanazok a nevek máshol jelen nek meg, újabb társulásoknál. A letelepedés egyben a mozgás lehetőségéről, a jobb csapat lehetőségéről való lemondást is jelentené.

Az Asztalosinduló próbái másfél hó-napra húzódtak szét; az első időszakban a szereplők egy része még a futó darabban játszott délután illetve este, mások délelőtt a decemberi bemutatóban próbáltak - Polgár Géza például mindhárom produkcióban részt vett, így felmentést kapott az *Asztalosinduló* első próbái alól. A színház műsorrendje matematikai remekmű: egy évadban nyolc bemutató, mindegyikből harmincöt előadás; huszonöt Szolnokon, tíz tájon. A bemutatót harmincöt próba előzi meg (Valló ennél többet próbált) másfél hónapra elosztva. Olvasópróba, majd rendelkezés próbateremben; az előző darab bemutatója után színpadon folytatják az emlékpróbákat, a jelzéseket bemutató előtt tíz nappal váltják föl díszlettel. A színpad csak a premier hetében lesz a produkcióé, négy nap áll a színészek rendelkezésére, hogy megszokják a jelmezt, a világítást, hiszen a lámpákat csak ekkor lehet áthelyezni (eddig az esti előadásokra voltak állítva). Négy nap áll rendelkezésre, hogy megszülessen a szöveg-zene-fény harmóniája, a mozgások gördülékenyen folyjanak le a színpadi térben. Valló ezt az utolsó négy napot intenzíven kihasználta: délelőtt-este próbált, éjszaka világított, ami azért lényeges, mert az előadás világításigénye rendkívül *nagy.* Úgynevezett lélegzővilágítást alkalmaznak, ami minden percre egy világítási instrukciót jelent: a színpadi tér felülete és mélysége ezáltal állandóan változik. Ide tartozik, hogy az előadás négy szereplője filmezett próbák közben, s a főszereplőt éjszakánként Pestre vitték szinkronizálni.

Miért említem fel ezeket a színház belügyébe tartozó részleteket? Szeretném arra felhívni a figyelmet, hogy egy színház kiszabott rendjében minden bemutatónak egyenlőek az esélyei. Lehet-e ilyen körülmények közt valami izgalmasat várni egy fiatal magyar szerző bemutatójától? Különösen, ha a színház az évadban már olyan produkciót mond-hat magáénak, mint Örkény *Kulcskeresőkje.*

Olvasópróba

December 5. Hosszú asztal mellett foglalnak helyet a darab szereplői. Senki nem ismeri a művet, senki nem tudja, mit játszik majd, ismeretlen a szerző (Székely Gábor igazgató mutatja be Vámos Miklóst, majd jó munkát kívánva távozik). Valló Péter minden bevezető nélkül, nagy lendülettel olvasni kezdi: „Asztalosinduló - Versenymű emberi hangokra." Ács György története bomlik ki: asztalosmester, iparosdinasztia harmadik tagja, feleségéért, lányaiért, az üzletért elhagyja a tisztességes iparos útját, „variál", él a háborús konjunktúra lehetőségeivel, úgy vagyonosodik, ahogy lehet, ha kell, elszedi a bújtatott zsidók aranyát, ha kell, silány minőséget gyárt. S a felszabadulás után ugyanígy folytatja; üzemét ügyes trükkel megmenti

---

lánynak álcázott alsegéddel, Barnabyval, a sofőr, aki idehurcolta őket, Stack (Mr. Vandergelder rovott múltú inasa), valamint idemenekül az üldözött szerelmespár is. Miss Flora, aki élvezi, hogy végre sokan vannak körülötte, időnként el szeretné mesélni az élete történetét, de olyan hangon jelenti ezt be, hogy már abból tudjuk: élete örök titok marad a szereplők s a nézők előtt is. Keresi a repülősót tartalmazó üvegcséjét, nem veszi észre, hogy a kezében van. Majd beleszagol, tüsszent egyet, s rámosolyog a közönségre, s mintha az egészségére kívánták volna, biccent egyet, köszönetül.

Egyszer-egyszer, váratlanul, lágy, ábrándos, behízelgő hangja átcsap valami furcsa rikácsolásba: mert ösztönei min-den újonnan érkezettnél megsúgják neki, ki barát és ki ellenség. Ellenségeinek tartja fenn ezt a különös magas hangot, ami nem egyszerűen egy kellemetlen öregasszony rikácsolása. Más hang, más hangnem. Vészjóslóan ellenséges ilyenkor. Ezen az álbűbájos magas hangon utasítja ki szobájából a sofőrt és Stackot, akik erőszakkal cipelték hozzá a két álruhás segédet.

Miss Flora Dayka Margit - minden szerelmesen segíteni akar. Meleg szemből hamiskás mosollyal árad a szeretet minden és mindenki felé, akit szeretetreméltónak talál. Forró fürdőt készít a jövevényeknek, s az előbb még éles papagájhang ismét őszintén lággyá válik. Szeretetteljesen buzdítja, fürdőbe sürgetve az unokahúgának hitt lánynak öltözött fiatal alsegédet. Tüneményes látvány, ahogyan a szomszéd szobából az ajtón át kidugja fejét, és mosdókesztyű vel kezén csalogatja, hívogatja a teljesen berezelt fiút.

Miss Flora szent és letörhetetlen vitalitása: Dayka Margit életkedve. S talán ezért tudja a szentimentális vénkisasszony bohóckodással nevetségessé tett lelkivilága mögött olykor-olykor felsejdíteni a múltból a régi szerelmes leány s vele együtt valami bánatos, beteljesületlen szerelem emlékét, hamvas tisztaságát.

A darab végén, amikor az összes félreértés tisztázódik, megérkezik a zord nagybácsi is, aki olyannyira megenyhül, hogy megkéri a rafinált özvegyasszony, Miss Dolly kezét, Miss Flora angyalként kitárt karral, orgonaszóra belibeg, és áldást oszt az egymásra talált szerelmesekre. Dayka mindezt olyan kacagtató iróniával játssza, amely szinte véleményezi a darabot.

az államosítástól, s tovább gyarapít - de gazdagságával mégsem jut semmire, nincs „Ács és fiai" cég, felesége kisemmizi lakásából, és magányosan hal meg műhelyében anélkül, hogy életében valaha jó szót kapott volna bárkitől. Iványi József lehajtott fejjel hallgatja az asztalos egyre élesebb, kétségbeesettebb replikáit - érezni rajta, hogy megragadta a szerep.

Olvasópróba után folyosói beszélgetések: „Rengeteg ilyen Ács Györgyöt ismerek, körül vagyunk véve ezekkel a gazemberekkel." És: „Az ilyen Ács Györgyök átvészeltek mindent, ezek mindig talpra esnek..." Mintha már darabbeli szövegeiket mondanák.

Á dráma engem presszóban elmesélt történetre emlékeztet, ahogy a beszélgetők egymást túllicitálva sorolják ismerősük sötétnél sötétebb üzelmeit - banális és igaz. Valló helyesel, pontosan ezt akarják - a mindenki által ismert sztorit, figurát fölvinni színpadra, és azt elmondani vele, hogy hiába utálják - ez az Ács György mindenkit korrumpált, és mindenki belőle élt; az ő csalásaiból lett lakása, pénze, munkája .. .

Vámos azt mondja, ma nálunk nem lehet klasszikus tragédiát írni, az egyén tragédiája nem az egész közösségé; számtalan, egymáshoz nagyon hasonló, apró tragédiát élünk, de ez is lehet színpadi nyers*anyag!* Csak épp nem kell álcázni, nem kell felfújni, ködösíteni. Vámosnak ez a programja igen rokonszenves, prózáiban már kétségtelenül bizonyított. Mit tud színpadon? (Ez második előadott darabja, az elsőt szintén Valló rendezésében a veszprémi színház mutatta be, címe: *Égszakadás, földindulás.)*

Ács György alakja voltaképp készülő regényének egyik mellékalakjából nőtt ki, melynek hőse dr. Najn Iván, a darab kulcsfigurája, aki megjelenik Ács előtt, bejelenti, hogy feleségül veszi a húgát, s bár társadalmi helyzetüket tekintve a két antagonisztikus osztályt képviselik (Ács kizsákmányoló, dr. Najn pedig a proletárállam képviselője), mégis üzlettársak lesznek. Dr. Najn és felesége Ács házában élnek, részt vesznek a családi ünnepségen, néma tanúi Ács csalásainak, sőt maga Najn ajánlja - mintegy mellékesen - az öreg Ács halála után, hogy azt kell mondania közjegyzőnek: „Nem volt hagyaték." Így csöndben cin-kostárssá lesz, és később önmaga elleni dühét önti Ácsra: „Az asztalos úr! Áthazudta, átsvindlizte az életét, és evvel mindig elérte, amit akart." Kibukik belőle az irigység: „Mi napról napra éltünk, mint ősszel a legyek, de neki minden sikerült, minden egyes trükkje bejött!" Ács György közvetlen elődje a *Faház* című novella hőse, aki szétveri el-romlott életének szimbólumát, a Kuckót, s kijelenti: „Új életet kezdek. Negyvenéves vagyok, még van időm! Még mehetek valamire..." Ötvenéves születésnapján Ács is új életet akar kezdeni, élete utolsó pillanatában újabb illúziót kezd építeni, ő nem saját kezével rombolja le élete építményét - az omlik össze teljes korhadtságában.

Emlékpróba

Munkavilágítás, hevenyészett díszletjelzés, színészek szürke ruhában, néző-tér vászonnal letakarva. Az előző nap fölvett zene bizonytalanul szólal meg (rossz helyen). Iványi még sokat bajlódik a szöveggel. Vica és Vali, a két kis-lány kacagó befutása már sejtet valamit az előadás hangulatából - az önfeledten kergetőző lányok mint halálmadarak: hátborzongató ötlet. Sarlai Imre elkészült szerepével, megjelenése döbbenetes, nemcsak az apa, de egy egész nemzedék van jelen vele: „Édes fiam, most, hogy fölszabadultál, most már ugyan-olyan asztalos vagy te is, mint én." A becsületes kézműves sziklaszilárd öntudata, a családfő fensége sugárzik róla, a régi gárda, szokták mondani, és Sarlai valóban utolsó mohikán a Lendvaiak fajtájából. Tőle akár már bemutatót tarthatnának, ütésre emelt keze már kőbe vésett mozdulattal emelkedik feje fölé.

Tímár Éva Ácsnéja meglepően háttérben marad, úgy hiszen], épp az ő szépségének bálványozása Ács egyik nagy hajtóereje „Én mindent megteszek magáért " - mondja, és ezt halálos komolyan gondolja. Egyelőre nem érezni a nő szándékát, hogy mire készül. Polgár Géza kissé ostoba, jóindulatú asztalos-segédje azonnal levegőt hoz a színpadra, ő valóban műhelyben van, matat, iparkodik, dörmög - jól érzi magát a Forgács-bőrben, rá szabták.

Az asztalos halála

Próba után, fehér asztalnál Vallóval. mondom egyik aggályom (most még lehet, három hét van a premierig) : Ács életének nincs tétje. Á darab nem tagadott közösséget vállal *Az ügynök halálá*val, mely Valló diplomarendezése volt, és Latinovitscsal valóban új oldalról mutatták be Willy Lomant.

Valló előtt' példaként a mintái kompozíció állt, mikor kézbe vette Vámos eredeti megfogalmazását (az ember, aki összetöri élete művét). Millernél belülről, az egymásra torlódó emlékképekből sugárzó kilátástalanság hatására omlik össze a hős. Valló olyan darabra vágyott, mely itthoni gondokat, jellegzetesen magyar figurákat vonultat fel Miller ábrázoló erejével - Vámos „megbütykölte" ezt a darabot, nem restelkedve az előkép miatt, átvett néhány apróbb dramaturgiai fogást is (például az emlék-képváltást egy szó indítja el), darabja mégis önálló és ízről ízre magyar. De: az ügynökről az első megszólalástól tudjuk, hogy öngyilkosságra készül, biztosítással akarja családját kihúzni az anyagi csődből. Á darab folyamán környezete épp ettől igyekszik megmenteni - sikertelenül. Ez az ibseni dramaturgia feszíti az *Ügynök* előadását, ez ragadja meg a nézőt, ezért tud szurkolni hőseinek. Valló megnyugtat: a nézők minden rétege talál majd figurát, akivel azonosulni tud, vagy éppen azt várja, hogy dögöl-jön meg Ács. Széttárom a karom - majd a bemutatón meglátjuk.

Főpróba

Elhelyezkedünk a félhomályos nézőtéren, a színpadon Najmányi László díszletének sárga négyzetei. Zene - általános jazz-egyveleg. Sötét, majd a kivilágosodó színpadon a gyalupadnál Forgács, a segéd dúdolva fűrészel, hátramegy, morog, az emeleten kivágódik az ajtó, megjelenik Ács kissé összemosódik első megszólalása Forgács mozdulatával, de mégis, jelentősen lép be, valahonnan menekült. Roppant lényeges az indítás - a darab keretbe foglalt, voltaképp öt perc alatt zajlik le a több évtized emlék-árja, de az indító és zárókép között ez másfél órát igényel, s a nézőnek agyába kell vésnie ezt *a* képet, hogy majd a második rész végén emlékezzen rá.

Iványi megtalálta a figurát, az első perceket bírja is szusszal, látni arcán, ahogy visszahull a még szép emlékekbe, látni a birtoklás örömét, akár feleségéről, akár egy jó üzletről van szó. Sajnos egyre fárad, az első rész tizenöt perccel hosszabb, mint kellene - de nemcsak az ő hortobágyi forgatása miatt; meg kell keresnie a világított helyet, hozzá kell szoknia a díszlethez.

Vilma Tímár Éva sugárzó megjelenésével elbódítja Ácsot, aki ölébe hajtja fejét, és szerelemmel ajánlja föl életét. „Jó felesége' leszek, Gyuri" - ígéri az

asszony, de Ács nem látja meg tekintetében a tüzet, hogy számára feleségnek lenni nemcsak szimbólum. Tímár sugárzása egyre fogy, lárvaarccal, örömtelen asszonyarccal lesz gőgös, képmutató és végül fúria: „Magának a műhely a felesége és nem én!", kiáltja Ácsnak, és őszinte gyűlölettel rúgja ki férjét lakásából.

Klára, Ács húga, amikor kijön a pincéből, szép monológban szól a szabadságról: „... amikor először végigmentem a Körúton, és nem bombáztak, nem lőttek, fújta a hajamat a szél, csönd volt, sütött a nap, és a sok rettegés után, az óvóhelyek után arra mehettem, amerre vitt a lábam, és nem kellett félni semmitől... Hát akkor én arra gondoltam, hogyha egy orosz katona erőszakoskodni kezdene, nem is nagyon tiltakoznék. Bizisten! Annyit igazán megér a béke . . ." Nem vált ki együttérző mosolyt, hiányzik a felfűtött őszinteség - kár. Dr. Najn Iván - Piróth Gyula - fanyar humora nem hordoz elég öniróniát. Az egyik kulcsjelenet: Vica és Vali éneklik az Asztalosindulót csilingelő hangjukon: „Az leszek én is, asztalos . . ." Ez Najnból mérhetetlen gúnyt vált ki: „Talán inkább kazánkovácsnak kéne adni a lányokat. Az sokkal nőiesebb foglalkozás." Itt érzem a két felfogás közti összecsapás lehetőségét; az ének alatt Ács figyeli szerzeménye hatását a családján, akiknek persze a kislányok produkciója tetszik, egyedül a sógor reagál a szövegre. És úgy reagál, ahogy abban a korban (mikor nőket toboroztak bányába, toronydarura) épp a rendszer ellenzékéhez (Ácshoz) illett volna - vagyis helyet cserélnek; Ács kistulajdonosi vágyai egybeesnek az állam céljaival, Najnt józan gondolkodása épp saját táborával fordít-ja szembe (épp ennek felismerése hiányzik Piróthból). Es bár a színpadon jelen vannak a csapatok, elmarad a csata. „Te csak arra vagy jó, hogy humorizálj", inti le Ács, és úgy érzem, Vámos elfelejtett megírni egy jelenetet. (Piróth is úgy érzi, dr. Najn nem fejlődik saját törvényei szerint, többet szeretne tudni emberéről.)

Kezd élni az alcímben jelzett zenei forma. Az első rész záróképe: az öreg Ács fénykörben áll, szidja fiát: „Olyan világ nincs, hogy a svindli többet érjen, mint a munka!", szava elakad, szívéhez emeli kezét, megismétli: „Á munka . . .", és lassan kihátrál, a másik ajtón lánya, Klára hátrál, sikolt, a sikoly zenébe vált, Ács az ajtóhoz ugrik, rávágja apjára, csattanás, ő maga áll a fénykörbe és elismétli: „Á munka." Szép felvonásvég, sokértelmű, sokszólamú jelenet. Most látszik a végtelenségig gyakorolt precíz játékok, zenei, világítási végszavak értelme - színházban ülünk.

Különös, mikor a színész sokallja szerepét - Iványi panaszkodik, hogy Vámos nem hagyott egy szusszanásnyi időt sem - végig színpadon van. Rettenetesen fárasztó szerep, a színészi játék teljes skáláját felvonultatja: sír, nevet, él - de nem kapcsolhat ki egy villanásra sem, ez láthatólag feszültséggel tölti el. Ennek ellenére a második részben, talán mert túl fáradt, lazább, természetesebben éli sűrített életét, bár itt vannak a veszekedés fortissimói, közben egyre mélyebb rétegekbe süllyed elhagyottságában, bu kásában; tekintete megtörik, szája keserű ívben hajlik, igyekszik valaminek támaszkodni, leülni. Szívembe fogadom ezt az embert, megbocsátom ostobaságát, és elhiszem, hogy még új életet kezdhet - mert érzem szíve dobogását. Á darab vége felé kísértetei együttesen jelennek meg, egy-egy ajtónyílásból kiáltanak le rá, s ő törpén, tehetetlenül kapkodva igyekszik válaszolni, de hangját elnyomják: „Nagy gazember vagy te, édes fiam" mondja ki apja mindnyájuk véleményét az eltévedt bárány iránti szánalommal.

A végső kép lírai, a megbocsátás hangján szól Ács haláláról. Forgács kimegy a műhelyből takarókért (mert főnöke itt fog aludni, miután felesége kirúgta otthonról.) Á kislányok szaladnak be, elkapják Ács kezét, és csengő hangon halálba éneklik (kiszámolják): „Ó, ó, ó, Tündérkaszinó, Akire jön a százkettő, Az lesz a hunyó!" Mire Forgács visszajön, Ács kinyúlva fekszik a földön, ő, gyöngéden nézi, most először a darab folyamán nem a főnökét látja, akitől tart, hanem egy öregedő, beteg embert: „Ej, Ács úr, Ács úr, aludj csak", mond-ja, s közben feje alá teszi az összehajtott takarót, végigsimít homlokán, majd gyanútlanul még egyszer - ekkor valami furát érez, ijedten föléhajol, úgy hallja, dobog a szíve, de nem, csak az öreg zsebóra ketyegett szíve fölött. Mikor visszateszi az órát, kezébe akad a vastag pénztárca - elámul a sok pénzen, és kivesz belőle ötszáz forintot, ennyit ígért neki Ács, csakhát ő már nem adhatja oda -, aztán visszacsúsztatja a tárcát, letakarja a halottat, és egyedül hagyja a színpadon. Valló egy mozdulatával elégedetlen; Polgár az első simításnál érezze meg, hogy Ács halott, a visszahúzott kezén lássuk a megdöbbenést, még nem tudja, de érzi (Polgár megoldja, s a jelenet lényegesen tömörebb).

Premier

Január 23. Hét óra hét perckor elsötétül a nézőtér, és kezdődik: Polgár bal felől egy deszkát fűrészel, hátramegy, megnézi az ingaórát, megállapítja, hogy „megállt az idő", dörmög magában, ekkor fönt kivágódik az ajtó, Ács bevágja maga mögött, mintha a múltat akarná kívülrekeszteni... és itt ülünk a zsúfolt nézőtéren, körülvéve figyelő tekintetekkel - most kel életre a darab. Csönd, a néző tájékozódik. A kislányok első megjelenése, majd az apa monológja várakozásra késztet - ez nem afféle szokványelőadásnak ígérkezik. Az első rész végén taps - a közönség még nem döntött.

Szünetben ismerősökkel találkozunk: filmes kollégák, színházi emberek, írók, költők. . . és ismeretlenek, valószínűleg Budapestről jött fiatalok.

Beszélgetések. Vajon miért nem jönnek be a poénok ? A közönség nem nevet igazán, még a komédiába illő kriptaajándékozás is csak tisztes nevetést váltott ki, pedig Koós Olga Ács anyósaként őszinte lelkesedéssel köszöni meg veje ajándékát „a temető legszebb helyén". Koós Olga a csípősnyelvű anyós lelkében megtalálta az érzelmességet, és színészi eszközeivel nagyszerűen ironizál. De Iványi nem mozdulhat ki tragikus pózából, s ez a nevetést lehervasztja - és azt hiszem, ebből fakadnak az előadás stílusproblémái. Vámos köznapi tragédiája nevetséges helyzetek sorából épül - ebből fakad a *Cédulák* országos sikere is pódiumon: az egymással soha nem találkozó családtagok üzenetváltása mozaikonként roppant komikus, de együttesen mindnyájuk életének reménytelenségét mutatja. Mi volna vajon, ha az *Asztalosindulót* teljesen más felfogásban interpretálnák? Ha Ács nagyformátumú terveit, üzleti vállalkozásait egy megjelenésében csöppet sem tragikus figura hordaná a vállán, akinek személyes sutaságán, családi életének pechén nevetni tudnánk - mert úgy kell neki. Felesége, anyósa folyton szidják, mert piszkos, mert fogalma sincs arról, mi a fogkefe, mert a modora kőbányai. . . Iványi más szinten létezik, az ő figurája fölülemelkedik az ilyen földi dolgokon, az ő ruhája nincs tele forgácscsal. Milyen volna vajon egy külsejével bajlódó, esetlen, komikus Ács? Remélem, lesz színigazgató, akit érdekel.

FODOR GÉZA

A Téli rege fordításéról

A diszciplinák megosztották Shakespeare-t, és uralkodnak rajta. A filológus-nak, az esztétának, a költőnek, a dramaturgnak, a rendezőnek megvan a maga Shakespeare-je, természetesen az igazi, úgyhogy a másiké nemigen érdekli. A kritikus, akinek e képtelen helyzetben elvileg a magasabb egység igényét kellene ébren tartania, gyakorlatilag - személyes beállítottsága szerint - maga is egyik vagy másik szemléletmódot képviseli. Ha olykor egy-egy merészebb művészi vagy elméleti interpretáció kapcsán szembesülnek a különböző szakemberek, nem is az a leglehangolóbb, hogy a vitázók nem tudják meggyőzni egymást elveik és következtetéseik helyességéről, hanem az, hogy senki sem látja be érdemlegesen: a másik mesterség problémái valóságos problémák, a közös tárgy problémái, te-hát számára is problémákként jelentkeznek, s ezért saját mesterségbeli problémáiként kell megfogalmaznia és megoldania azokat. A rendezők és a filológusok viszonya többnyire nem éppen hódolatteljes. Az eleven művészet emberének a filológia holt adatok és összefüggések tömege, „tudni nem érdemes dolgok tudománya", a filológus pedig, akinek a szöveg minden részlete történeti problémák özönét jelenti, hajlamos szubjektív önkénynek tekinteni a művészi fel-fogást. Holott lehet-e a rendező számára - ha csak nem dolgozza át a darabot - fontosabb kérdés annál, hogy mi is a dráma hiteles szövege, hogy például Desdemona ura teljes valóját *(„very quality")* avagy a házasélet teljességét *(„utmost pleasure")*, házastársi jogait *(„rights")* avagy a szerelem szertartásait *(„rites")* hangsúlyozza-e, amikor követni akarja Othellót Ciprusra? A textológiai kérdés: interpretációs alapkérdés. S lehet-e a filológus számára - ha csak nem szakbarbár - nagyobb reveláció annál, hogy a művész felszabadítja a szavak nem i s sejtett drámai energiáját, ahogy például Peter Brook tette *a Szentivánéji álom* két sorával: „Kard volt ugyan kérőm, Hippolyta,/ Bántalmakon vevém szerelmedet." Brook felfedezte és drámai valósággá változtatta a múlt idejű sorok jelen idejű értelmét, a lezáratlanságot, a lappangó feszültséget, az amazonkirálynő végső meghódítását, és a keret egyszeriben központi cselekménnyé vált, Theseus és Hippolyta mindig megoldatlan szerepéről kiderült, hogy eleven és jelentős, s a színjáték olyan szerves egészként mutatta meg a drámát, amilyenről korábban senki sem álmodott. Így tanít-hatja meg a rendező a filológust - szöveget olvasni.

Ha valakinek nem csupán Shakespeare ürügyén, hanem csakugyan Shakespeare-rel van mondanivalója, *akkor* abból kell kiindulnia, ami írva van. „De mi van írva? - kérdezi Brook. - Néhány rejtjel a papíron. Shakespeare szavai azoknak a szavaknak az írott képe, amelyeket elmondásra szánt, amelyeket emberszájak bocsátanak ki hangként a jelentés többi összetevőjével: a hanglejtéssel, a szünettel, a ritmussal és a gesz-tussal együtt. A szó nem úgy kezdődik mint szó - végtermék, amely mint ihlet kezdődik; ezt az ihletet az a magatartás és viselkedés ébreszti fel, amely a kifejezés szükségességét diktálja. E folyamat a drámaíróban játszódik le; a színészben pedig megismétlődik. Lehet, hogy mindketten csak a szavaknak vannak tudatában, de a szó egy hatalmas, láthatatlan formáció parányi látható része mind a szerző, mind pedig a színész számára."

E hatalmas, láthatatlan formációt minden diszciplina másképp alkotja meg ez, úgy tűnik, elkerülhetetlen. De *az* archimédeszi pont közös, s a különböző vállalkozások rivalizálása csak úgy értelmes és úgy tisztességes, ha mindenki ezen a ponton veti meg a lábát, vagyis igyekszik pontosan felfogni a rejtjeleket, az írott képet, a végterméket, a parányi látható részt. Aki már megpróbálta így vagy úgy megközelíteni Shakespeare-t, az tudhatja, hogy a szöveg mindenre kiterjedő figyelembevétele nem megköt, hanem felszabadít. Ha megbízható és magyarázó jegyzetekkel jól ellátott kiadást használunk, kiderül, hogy a szöveg egyfelől élesen rajzolja ki, mondhatni primitíven építi fel a helyzeteket, jellemeket, fordulatokat, másfelől az ellentétek és párhuzamok fantasztikusan bonyolult, kimeríthetetlen rendszerét hordozza. A jelenetek mintegy maguktól kerekednek ki a szövegből, ugyanakkor a maga módján mindegyikük megjeleníti és visszatükrözi a többit és az egészt. A rendezés elsődlegesen úgy érheti el a Shakespeare-dráma plasztikus gazdagságát, hogy a szövegben közvetlenül adott jeleneteket virtuális szituációikra bontja, majd ezeket érzékletesen újra egyesíti. A szín-játék így minden jelenetben szituációk hullámszövődését idézi fel, s ez az a hatalmas, a színpadon immár látható formáció, amelynek a szó csak parányi, mégis az egyetlen visszautaló része. Az olyan Shakespeare-produkció, amely teljesen és tökéletesen a saját anyagából szerkesztett, s ugyanakkor a szöveg minden szavát mint a játék végtermékét evidenciává tudja tenni, a hazai színpadon roppant ritka, közel s távol Zsámbéki Gábor kaposvári *Ahogy tetszik-rendezése* volt rá az egyetlen példa.

*

Van azonban a Shakespeare rámának egy olyan dimenziója, amelyet színházművészet még szinte egyáltalán nem vett birtokba, igaz, a tudomány sem túl régen fedezte fel jelentőségét: a képanyag, az „imagery". A harmincas évektől, Caroline Spurgeon és Wolfgang Clemen alap-vető munkái óta a képmagyarázat és az ezzel összefüggő szimbólumfejtés vált a Shakespeare-kutatás legtermékenyebb irányzatává. Mint minden tudományos (és nem tudományos) divat, ez is elszabadította a dilettantizmust és a szélhámosságot, az azonban bizonyos, hogy a szolid történeti kutatások mellett az imagery elemzése volt az egyetlen, ami *elvileg* gazdagította Shakespeare-ről alkotott képünket. Kiderült ugyanis, hogy a költői fogalmazás nem lírai köntös a drámán, nem valami tőle függetlenül is létező és felismerhető tartalom puszta szemléltető eszköze, díszítménye, nem - elhanyagolható vagy éppenséggel kiemelendő - ráadás. A képanyag a drámai teljesség része, ami nemcsak azt jelenti, hogy dramaturgiailag funkcionális, hanem azt is, hogy a dráma nélküle nem teljes. Mert Shakespeare metaforái nem egyszerűen megfelelnek az adott jellemnek és helyzetnek, hanem a jellem, a helyzet olykor leginkább a metaforákban van adva. Nem ritka, hogy a cselekmény döntő fázisai éppen ebben a képi dimenzióban zajlanak le, például Jago itt, a kvázi-vizualitás közegében keríti teljesen hatalmába Othellót. Vagy ott van a fontos, de úgyszólván mindig érdektelenül alakított szerepek egész sora, Valentintől,

* Ezt a tanulmányt a Shakespeare-dráma kecskeméti bemutatója alkalmából közöljük. Az előadás méltatására a későbbiekben még visszatérünk. *(A szerk.)*

Herótól kezdve Ophelián *vagy* Desdemonán keresztül egészen Mirandáig és Ferdinándig. Ezek az alakok többnyire csak alkalmai, sőt tárgyai más, izgalmasabb jellemek cselekvéseinek, egyszerű, szűkszavúan ábrázolt lényük nem él saját, személyes életet, s így jelenlétük nem válik közvetlen élménnyé. Holott a kevés szó ilyenkor közvetve nagyon is sokat mond; *az, ahogy* a beszélők előadnak valamit, vagy gondolatukat kifejezik, tehát a gondolkodásmód a világ megélésének a módja, életviszonyok egyéni feldolgozása, amelyből elemzéssel és játékkal kifejthető a jellem és valamennyi drámailag lényeges szituációja. Vagyis nem a szöveg költőiségének a kiemelésére gondolok, hanem a költői szövegnek differenciált költői színjátékká való átalakítására.

A költői, képszerű dráma költői, képszerű színjátékot követel. Hadd idézzem ezzel kapcsolatban Tovsztonogov egy fejtegetését: *„A költői színház számomra többértelmű színházat jelent.* Szerintem a színpadi egyértelműség, még abban az esetben is, ha a színész hiteles alakítására épül, a modern színház képszerűségének legfőbb ellensége. Az egyértelműség csírájában öli meg a költőiséget. Ma az »egyértelműség« és a »többértelműség« vízválasztója véleményem szerint az, hogyan vélekedik a rendező a színpadi metaforáról. Metafora akkor jön létre, amikor a színpadon történtekhez egy második értelem is társul. Ez a második értelem az életszerűen hiteles színészi játék ellenére tárul fel. Ez a néző racionális énjéhez, felfogásának logikus szférájához szól. Egyszóval: ez a második értelem nem érzelmi úton hatol be a közönség tudatába, hanem mintegy megfejtés-re, kibogozásra vár. Á metafora tehát nem egyszerűen a »sorok közötti« tartalmat jelenti. Á metafora a rendező fegyvere, nem pedig a színészi játék ábécéje. Tehát a mai színház képszerűségé-nek lényege véleményem szerint az, hogy a második értelem, a színpadi cselekmény második jelentése *csakis a* színész által, a színész eleven élete által jöhet létre. . . *Ezért úgy vélem, hogy képzettársítás titokzatos módon abban a pillanatban jön létre, amikor a színész is termésZetes módon éli bele magát a színpadon lejátszódó események második értelmébe ... "*

Valószínűleg az ilyen életszerűen hiteles, egyszersmind metaforikus színjáték valósíthatná meg legteljesebben a shakespeare-i drámát. Nemcsak egyes részletek, esetleg bizonyos szerepek megoldása múlik ezen, hanem éppenséggel *az egész* értelme. Á drámák képanyagának tanulmányozása ahhoz a felismeréshez vezetett, hogy a darabokban visszatérő képek, vezérmotívumok érvényesülnek, amelyek ellentéteikkel és párhuzamaikkal a metaforikus dimenzióban is megfogalmazzák a mű alaptémáját, problémáját, s fontos szerepet játszanak a drámai élmény felkeltésében, elmélyítésében és fenntartásában. Úgy gondolom, hogy miután fény derült a Shakespeare-drámák e szerkezeti sajátosságára, a színház nem hagyhatja elintézetlenül, nem engedheti át az elemző olvasásnak, hanem a produkció szerkezeti sajátosságaként reprodukálnia kell.

*

A Shakespeare-szövegben rejlő drámai problematika feldolgozásának nem angol nyelvű színházban eleve határokat szab a fordítás. Nem a műfordítás általános, még csak nem is a drámafordítás különös nehézségeire gondolok, hanem arra az alig áttekinthető feladatra, amelyet egy Shakespeare-dráma szerves, saját világának a nyelvi újrateremtése jelent, mivelhogy minden megfogalmazás legalább három vonatkozásban, a jellem, a helyzet és a szimbolika jegyében rögzíti a drámai pillanatot. E komplexitást meg lehet őrizni kongeniálisan, nem véletlen, hogy mai ismereteink fényében is Arany János Shakespeare-fordításai a legteljesebbek, de a modern filológia sokat segíthet felismerésében.

A Téli rege előadása szempontjából a három magyar fordítás közül (Szász Károly - 1860, Kosztolányi Dezső - 1924, Mészöly Dezső - 1965) kettő, Kosztolányié vagy Mészölyé jöhet számba. Pusztán költői szövegként olvasva is világos, hogy Kosztolányi fordítása tele van félreértésekkel és igen egyenetlen: gyenge, sőt suta és eleven, erőteljes részek váltakoznak benne. Mészöly fordítása ezzel szemben megnyugtatóan tisztázott benyomást kelt, nyelvileg kiegyensúlyozott, minőségileg egyenletes. Első olvasásra is feltűnő ugyan, hogy sehol sem éri el Kosztolányi jó megoldásait, de ezért még kárpótolnának az említett erények - ha feltétlenül erények volnának. Csakhogy a *Téli* regében, mint általában a kései Shakespeare-drámákban, a stílus végtelenül változatos, gyakran tömött és villódzó, tekervényes és kihagyásos a logikai és nyelvtani rend rovására, homályos és értelmileg zsúfolt, de mindig eleven. Mészöly megrendszabályozta a szereplők beszédét, ott is egyértelművé tette mondanivalójukat, ahol maguk sem tudnak vagy akarnak világosan fogalmazni, s folyton bel canto stílusban szólaltatja meg őket.

Pedig kevesen gondolták át olyan sokoldalúan és mélyen a Shakespeare-fordítás problematikáját, mint Mészöly. Esszéiben nagy és helyes koncepció bontakozik ki. Egy helyütt egyetértőleg idézi Kosztolányi Shakespeare-fordítói elveit, majd meggyőzően kimutatja: mintha más Kosztolányi fordította volna *a Romeo és Juliát.* A. művészsors iróniája, hogy a Shakespeare-fordításról értekező Mészöly és a Shakespeare-t fordító Mészöly is mintha más-más személy volna. Ő, aki azt vallja, hogy a drámai nyelv „olyan nyelv, mely szerkezetében kifejezi a gondolat születését", többnyire kész gondolatokat fordít. Leontes első magán-beszéde például jellegzetesen olyan pillanat, amikor megszületik, mit megszületik, kirobban a gondolat: „To mingle friendship far, is mingling bloods." Kosztolányi fordítása - „Barátságot keverni - vért kavarni" - az eredetihez hasonlóan két impulzust közöl, reprodukálja az érzéki és szemléletes képeket, az éles elválasztás feszültségét, és felszabadítja a szójáték keserű indulatát. Mészölynél : „Buzgó barátság bujaságra buzdít." Ez aforizma, az alliteráció impulzusai pusztán akusztikai jellegűek, a mondat művészies átível minden feszültség felett, „csupán dobhártyánkat ostromló, szemünkkel semmit sem látta-tó" stílusa legfeljebb szellemes, de nem indulatos. Mészöly, aki azt vallja, hogy „verses drámáról lévén szó, nem elég, ha beszédünk szerkezete fejezi ki a gondolat születését; ki kell ezt fejeznie versünk ritmusának is", többnyire olyan erősen közelíti a ritmust a metrumhoz, a szó- és szólamhangsúllyal, valamint a sormetszet elhelyezésével annyira az időmértéket szolgálja, hogy a jambus a szavak drámai súlyát levetve, behízelgő könnyűséggel száll, lebeg. Figyeljük meg Perdität Polixenes távozása után :

.Örökre végem. / Alig féltem pedig. Már közben olykor / Azon voltam, hogy megmondom neki: / A mi tanyánkra ugyanaz a nap / Tekint le, mint a király udvarára, / S éppúgy ragyog felettünk. - Menj, uram. / Megmondtam én, mi lesz a vége. Kérlek, / Gondolj rangodra. Én álmodtam egyet, / De már ocsúdom: nem játszom királynét; / Fejem birkáim, s könnyezek." Mészöly a prozódia kedvé-ért felesleges, hézagtöltő szavakkal él:

ha valakinek vége, akkor magától értetődően „örökre" elveszett, a „pedig" ellentétes kötőszó nemcsak az ép szórendet torzítja el, hanem a gondolatmenetet is összezavarja, az „álmodtam *egyet*" többet mond, de kevesebbet jelent a kelleténél.

Ezek azonban csak gyenge pontok, az igazi félrehallás éppen a túl szép, túl folyamatos dallamvonal. Perdita ebben a fordításban nemcsak összeomlik, hanem meg is hatódik magától, nem naiv, ha-nem szentimentális, érzelmes cavatinája inkább XVIII. századi operába illik, mint Shakespeare-drámába. Kosztolányi megoldása: „ ..Hát minden összeomlott! / Nem is nagyon féltem. Beszélni is / Akartam olykor. Már a szájamon volt, / Hogy azonegy nap süt az udvarára, / Mely a mi kis kunyhónkra, s itt se húj el, ! Rá is ragyog. Fölséges úr, eredj hát / Mondottam, ez lesz majd a vége. Kérlek, / Rangodra gondolj. Én csak álmodoztam, Most ébredek, már nem vagyok királyné: / A juhaim fejem és sírok." Igen, erről van szó. A blankvers medrében érzések kavarognak, Perditának mindenre, ami benne zajlik, „szabatos szava van", és jóformán csak beszédének ritmusa árulja el indulatait. A metrikus lejtést átszínező spontán ritmus érzékenyen közvetíti Perdita válságos lelkiállapotát, anélkül, hogy lényének-stílusának természetes, egyszersmind szimbolikus szépsége és bája sérelmet szenvedne. Gondolat és ritmus egyszerre születik meg, mint Mészöly mondaná.

Ezek a példák csak felhámmetszetek voltak, de már belőlük is sejthető, hogy Mészöly Dezső fordításában -• a szándék ellenére - fontos drámai mozzanatok sikkadnak el. Ha azután a jelenetek visszaadását vizsgáljuk meg, a gyanú sokoldalúan beigazolódik. Felteszem, hogy az olyasfajta képtelenség, mint a szereplő és a szöveg többszöri felcserélése, nem a fordító, hanem a véletlen műve; mindenesetre *a Shakespeare új tükörben* című kötetben (Magvető, 1972) megjelent fordításban Hermione négy sora (I. „Ha... innen", 575. o.), illetve Paulina nyolc sora (V. i. „0, Hermione... lát-tál", 639-40. O.) Leontesnek jutott, Perdita két sora (IV. 4. „Féligazság ... nem", 630. o.) pedig Florizelnek. Ezeknek a hibáknak a felfedezéséhez nincs okvetlenül szükség a hiteles eredeti szöveggel való összevetésre, a gondos drámaelemzés is elég. Legalább egy részletet azonban nézzünk meg az eredeti fényében!

A IV. felvonás 4. színében megjelenik Perdita és Florizel. Jelenetük kezdete nyersfordításban a következő: „*Florizel:* E szokatlan öltözék minden ízedet elevenné teszi: nem pásztorlány vagy, hanem Flóra kora áprilisban. Ez a birkanyírás a kis istenek találkozója, s te vagy a királynője. *Perdita:* Uram, kegyes uram, nem illik, hogy szemrehányást tegyek túlzásaidért: (ó, bocsánat, hogy nevén neveztem!). Felséges magad, az ország példaképét, pásztor viselettel takartad el; s engem (szegény egyszerű leányt) úgy feldíszítettél, mint egy istennőt... Ha nem volna bolondság ünnepünk min-den táljában, s nem szokta volna meg a gyomruk, pirulnék ilyen öltözetben látni téged; s biztos elájulnék, ha meglátnám magam a tükörben." Mészölynél: „*Florizel:* Csak még igézőbb minden porcikád I E maskarában! Nem pásztorleány,
De friss virágszál Április hajában... / E birkanyírás: Ámorok tora, I S királynéjuk - Te *vagy! Perdita:* Felséges úr, Nem inthetem le túlzásaidat / Már megbocsáss a szóért! - Jó magad / S fényes rangod paraszt darócba rejted, / Es isten-nőnek öltöztetsz föl engem, / Szegény pásztorleányt. Ha ünnepünk / Nem volna a bolondságok tora, / Hol minden tréfa elcsúszik, bizony / Pirulva nézném gúnyádat ... Talán / Tükröt tartasz nekem?" A fordítás - az utolsó gondolat félreértésétől eltekintve - látszólag alig, csak a művelet természetéből adódó mértékben tér el az eredetitől. Á szöveg drámai értelme szempontjából azonban két lényeges mozzanat is elvész. Az első eset paradox: Shakespeare mitológiai metaforáját Mészöly közvetlen metaforával helyettesíti; a „friss virágszál" konkrétabb, érzékletesebb és tartalmasabb, mint „Flóra" - olvasva. Mert a színpadon csupán „szó, szó, szó", míg „Flóra" jelmezt, látványt involvál. A virágok és a tavasz istennőjének alakjához ikonográfiailag hozzá-tartozik a virágbál való *vagy* virággal díszített öltözet; ez az a bizonyos „szokatlan öltözék" (amelyet egyébként az épp választékosan beszélő Florizel nem illethet a bizalmas, népies vagy pejoratív „maskara" szóval). Perdita virág- és tavaszistennő-jelmeze persze nem vala-miféle - különben is illuzórikus - - kor-hűség szempontjából lényeges, hanem azért, mert szerves része a darab szimbolikájának. Perdita nem egyszerűen elő-kelő, az udvarnál is viselhető öltözékben jelenik meg, hanem természetes-természeti jelmezben. Továbbá: Leontes udvarának téli világa után Perdita ruházata hozza vizuálisan is színre a tavaszt vagy a nyarat (ez nem teljesen egyértelmű a darabban). Végül: a virág Perdita személyes emblémája; már az előző színből tudjuk, hogy az ünnepre „huszonnégy bokrétát kötött a nyíró legényeknek", a soron következő fontos párbeszéd pedig a szó legszorosabb értelmében virágnyelven folyik. Ha egy előadás megjeleníti a Flóra-metafora implikációit, kiderül, hogy a mitológiai képzet a színpadon valóságosabb, mint a költőileg közvetlenebb „friss virágszál" kép, amelyet jó ízlésű rendező aligha vesz szó szerint; Perdita *öntudatlan* királyi lénye elnyeri természetes ornamentikáját, Florizel te-hát nem csupán bókol, hanem minden szavát látvány hitelesíti; s a mű alaptémája is - bármely metszetben vesszük szem-ügyre a drámát - vizuális evidenciaként jelenik meg. A fordításból azonban pontosan az a nyom hiányzik, amelye a rendező fantáziája elindulhatna a szöveg mögé.

S ahogy Florizel bókjainak nincsen fedezete, ugyanúgy nincs Perdita szerénységének sem. Mészöly szövege a sematikus királylány/pászrorlány-történet konvencionális pásztorlányfigurájának várható reakcióját adja. Pedig Shakespeare szövegében van egy fordulat, az a bizonyos shakespeare-i lépés, amely a sémák, a konvenciók világából a személyiségek és sorsok világába vezet: „ha nem volna bolondság ünnepünk minden táljában, s nem szokta volna meg a gyomruk..." Mészöly pontosan visszaadja a gondolatot, amely drámailag lényegtelen, de egyáltalán nem adja vissza a gondolkodás-*módot,* amely ez esetben drámailag megvilágító jelentőségű. Ezt a gondolkodásmódot nem „bájos mesterkéltség" jellemzi, mint Kosztolányi írta, hanem bájos földhözragadtság. Itt derül ki, hogy Perdita paraszti neveltetése nem csak a mese szintjén érdekes előtörténet, nem belső következmény nélküli helyzet, hanem emberi állapot, a személyiség bázisa, drámai valóság, A szóban forgó gazdasszonyi metafora nem esetleges. Később, amikor a juhász megkérdezi Perditától, hogy ugyanúgy gondolkozik-e, mint Florizel, ő így válaszol: „saját gondolataim mintájára szabom ki az ,3 gondolatai tisztaságát". Mészölynél: „De szívemből szólt: azt ekhózta csak, / Mi bennem is zeng." Shakespeare-nél Perdita egy valódi pásztorlány szókimondásával fejezi ki, hogy nem szeretné, ha kedvese „azért vágynék vele párosod-ni", mert ő' festi magát, Mészölynél viszont, mint egy rokokó pásztorjáték

finom hölgye, nem kívánná, hogy „azért akarja párjául". Ezek a metaforák és fordulatok pontosan rögzítik a lány elemi élettapasztalatait, létélményeit, képzeteit, s miközben körülírják lényének titkát: a tökéletes természetességet, külső és belső világának határait is megvonják. Ha meg akarjuk érteni Perdita első replikájának az indítékát, pont a gasztronómiai metafora igazíthat el a legbiztosabban. Ez az, ami eleve kizárja, hogy ellenkezésében kacér álszerénységet vagy a társadalmi különbség érzéséből fakadó alázatot gyanítsunk, és finoman érzékelteti, hogy az istenítés kívül esik világának határain. Szerénysége a legvalódibb szerénység, mondhatni biológiai idegenkedés mindentől, amit nem érez teljesen természetesnek. Jelmezét, noha illik hozzá és megilleti, maga „díszes maskarának" érzi (az ő szövegében tehát helyén van a szó), és feszélyezetten viseli. Ez teszi érthetővé a felületes olvasásra túlzónak ható és Mészöly által félrefordított állítást: „biztos elájulnék, ha meglátnám magam a tükörben".

Persze nem egyetlen replika, hanem az egész figura megértéséről van szó. Perdita szövege feltűnően „matter-of-fact" költészet. Ha a fordítás ezt nem adja vissza, az eleven leányalak jó esetben eszménnyé légiesül, rosszabb esetben konvencionális pásztorjátékszereppé laposodik. Florizel állítása, miszerint Perdita minden cselekedete pusztán azáltal, hogy ő cselekszi, szebb lesz önmagánál, és minden cselekvése megkoronázza a cselekedetet, tökéletesen igaz, mégsem láthatjuk a lányt kizárólag szerelmese szemével. Ha objektíven nézzük, éppen az ragad meg, hogy a tiszta szépség és báj mennyire nem testetlen, mennyire földi, mennyire a természetesség kisugárzása. Igaz, Perdita a cselekmény során nem fej birkákat, nem ad és vesz, nem oszt alamizsnát, nem végzi napi teendőit, de mindezekről nem ok nélkül esik szó - viselkedése el kell hogy árulja s egyúttal meg kell hogy nemesítse e cselekvések emlékét és készségét. Valóban „fejőleányok királynéja", mint Camillo mondja, s itt mindkét vonatkozás egyaránt fontos és igaz. (Ez a megoldás egyébként igen szabad, mégis telitalálat, mert a számunkra érthetetlen eredeti kifejezést *drámailag* ekvivalens megfogalmazással helyettesíti.) Perdita goethei értelemben szép ember, „az önmagát egyre fokozó természet végső eredménye"; mind alak-ja, mind a dráma szimbolikája szempontjából kulcsfontosságú emfatikus kifeje zése: „great creating Nature" - a magyar szövegben azonban hiába keressük. Ez a belső felfokozódás mint eleven élet szinte csak a beszéd- és gondolkodás-módból rekonstruálható, vagyis a stílus a jellem- és a szituációelemzés iránytűje. Ha a fordítás levágja a stiláris kanyarokat, a dráma mellett megy el.

A következő fontos párbeszéd virágnyelven folyik, és ez különösen megnehezíti a fordító dolgát. Hiszen a jelképes kifejezés nyitja nem az első, hanem a második mögöttes rétegben van, nem a ki nem mondott, hanem a talán el sem gondolt szférában. A birkanyírás ünnepén megjelenik Polixenes és Camillo is, álruhában. Perdita, a gazdasszony először visszahúzódik, nem teljesíti tisztét, majd a Juhász biztatására és felszólítására az ismeretlen vendégekhez fordul: *„(Polixeneshez)* Uram, Isten hozott: apám akarata, hogy én legyek a nap gazdasszonya ... *(Camillóhoz)* Isten hozott, uram! Add ide azokat a virágokat, Dorcas .. . Tiszteletre méltó urak, tessék, rozmaring és ruta - ezek egész télen megtartják színüket és illatukat: a jóindulat és az emlékezés jeleit lássátok bennük, szívesen látunk ünnepünkön!"

Miért ez a virágnyelv? Első pillantásra konvenciónak, egyszerű stilizáció-nak tűnik. Polixenes válasza azonban gyanút kell hogy keltsen: „... Shepherdess, / ...well you fit our ages/ With flowers of winter." *Azaz:* „pásztorlány, jól választottad korunkhoz tél virágait". Csakhogy az inverzió, a „well" előrevetése és kiugratása másra vall, mintha a rosszallás árnyalatát lopná a szövegbe, valahogy így: „te ugyan jól kiválasztottad korunkhoz a tél virágait". Kosztolányi érzékenyen felfigyelt erre a fordulat-ra: „hát / Öregkorunkra tél virágait Adod nekünk?" S a folytatás nagyon megerősíti ezt az értelmezést. Perdita elmondja, hogy őszi virágai nincsenek, csak nyárközepiek, s mivel ezek illenek középkorú férfiakhoz, ezekkel köszönti őket újra. Ha Polixenes minden további nélkül elfogadta a tél virágait, akkor ez a részlet értelmetlen és felesleges. Mészöly fordításában nagyon feltűnő a drámai folyamat törése: *„Polixenes :* ... Szép juhászlány, / Deres fejünkre tél virága illik: / Jól választottál. *Perdita:* Ha az év megőszült, / A nyár haldoklik s még a reszketős tél / Nem jött világra: a legszebb virág / A szegfű ... és a tarka-viola ... / Ezt a természet korcsának csúfolják: / Nincs is belőle kertünkben, s nem is / Szerzek tövet ..."

De hát miről is van szó ebben a jelenetben? Az ünnep fölött kezdettől fogva ott lebeg Polixenes árnya, mint valami fenyegetés. A IV. felvonás 2. színéből tudjuk, hogy meg fog jelenni, Perdita pedig mondja is Florizelnek: „...szorongok, / Hogy hátha egyszer apád itt terem". Megjönnek a vendégek, köztük a két koros ismeretlen. Perdita visszahúzódik. Miért? Félénk volna? Erre egyéb-ként semmi jel sincsen, de a Juhász ilyes-félét gondolhat: „Úgy elbújsz, mint valami ünnepelt! / Gazdasszony volnál!" Biztos, hogy igazán ismeri és megérti a „lányát"? Való, hogy Perdität feszélyezi az öltözéke, más azonban nem ütközik meg rajta. Csak ez indokolná húzódozását? Üdvözölnie kellene az ismeretleneket, ám ő csak pirul. Végül elszánja magát, de apja akaratára hivatkozik. Az idegeneket a tél virágaival köszönti. Ne feledjük: Leontes udvara a tél virága volt, és Polixenes szándékában már eljegyezte magát a zsarnoksággal, s néhány perc múlva kísértetiesen hasonlóvá válik az őrjöngő Leonteshez. Polixenes és Camillo e pillanatban - nemcsak életkorukat tekintve, hanem szimbolikusan is - a tél emberei, Perdita és Florizel ellen-pólusai. A rozmaring és a ruta virág-nyelven emlékezést, barátságot és meg-bánást jelent (az „emlékül és ajándékul vegyétek" tehát lényegesen kevesebbet mond a kelleténél). Mi ez, ha nem a szorongás öntudatlan, ösztönös kifejezése, reflexszerű védekezés, cseppet sem retorikus, nagyon is spontán captatio benevolentiae? Csakhogy Polixenes, „ki a tisztesség maga", aki megtapasztalta a „tél" keménységét, ezen az önkéntelen idegenkedésen, távolságtartáson, hidegségen okkal bántódik meg. Válasza tehát roszszalló, nem pedig helyeslő, mint Mészöly értelmezi. Ezért kell Perditának magyarázkodnia, és enyhíteni korábbi gesztusát. A drámai folyamat töretlen. A jelképes kifejezésmód mögött nem intellektuális tartalom rejtőzik, hanem eleven dráma, emberek közti feszültség, színpadi szituáció.

A feszültség, ha eddig volt is, most mintha feloldódnék. Perdita második köszöntője tetszést arat, a hangulat derűsre fordul: *„Camillo:* ...Báránykád ha lennék: / Nem is legelnék: orcáddal betelnék. *Perdita:* Le is fognál olyan soványra, hogy / A böjti szél elvinne!" Nem: a januári szél. A böjti szél - márciusi szél. Természetesen nem a naptárhoz való hűség a fontos, hanem az, hogy Perdita képzettársításában Camillo újra a

tél világába került. A tél - a visszavonás ellenére - továbbra is tartja magát a színen. Perdita ekkor azzal fordul Florizelhez, hogy bárcsak volnának tavaszi virágai, kedvese korához illőek, ám nincsenek. Mészöly szokatlanul homályos megoldásában viszont mintha volnának, legalábbis lehetnek: „...Ó, Proserpina!/ Hadd kapkodom fel Plútó szekeréről/ Riadtan szétszórt friss virágaid / . . . . . Hadd fonom / Füzérbe mindezt, s hadd hintem reád,/Szépséges kedvesem !" Perditának természetesen tényleg nincsenek tavaszi virágai („these I lack"). Ennek az az oka, hogy jelenetünk valószínűleg *nyár* derekán játszódik, hiszen az ismeretlen vendégek másodízben nyárközepi virágokat kaptak. Fontosabb azonban a célja: Polixenes jelenlétében nem eshet tavaszi virágeső. Perdita a Szicília (1) rétjeiről az alvilágba ragadott, ijedt Proserpinát idézi, az ő elveszített virágait. E virágmonológ valójában fohász, segélykérés, lírai varázsa nem felhőtlen, hanem szükségből fakad, a költői képek szépsége éppen a drámai árnyékoktól olyan ragyogó. Florizel megérez valamit abból, ami Perditában lejátszódik, mert arra, hogy szerelmese rá szórná a virágokat, furcsa kérdéssel válaszol: „hogyan, mint egy halottra?" A jelenetben tehát egyre ott kísért a tél és a halál képzete, a fiatalok kapcsolata érzékelhetően veszélyeztetett.

A virágnyelv jelentésének legmélyebb rétege nem a mítosz, hanem a dráma. De minden mitológiai utalás - egy-egy utalás a drámai folyamatra, az emberi viszonyok, a szituáció alakulására. Láthatjuk, Mészöly Dezső fordításában ezeknek az utalásoknak, dramaturgiai támpontoknak a tetemes része elsikkad, a magyar szövegből csak az eredeti segítségével olvasható ki a teljes dráma. Általában véve: Mészöly az egyes részleteket a maga módján túl egyértelműen interpretálja, a szöveg egyfelől megvesztegetően világos, másfelől megbonthatatlanul kompakt. Ha a töréspontok itt-ott gyanút keltenének is, a drámai szöveg porózus szerkezetét, amely inspirál a tulajdonképpeni dráma megalkotására, a fordítás simasága eltünteti, s így elzárja az utakat az elemzés és a fantázia elől.

BÉCSY TAMÁS

Egy színjátékbeli lehetetlen

Hernádi Gyula legutóbb bemutatott darabja, *A tolmács,* lényeges dráma- és színházelméleti kérdést vet fel. A mű igen fontos „alakja" három disznó, s megjelenítésük problematikája élesen rávilágít az írott dráma és a színjáték különbségére.

A XVI. századi Németországban, a Münzer-féle parasztháború előtti időben az állatok felfaltak egy csecsemőt. A fejedelem rendőrkapitánya pört indíttat a disznók tulajdonosai, egy szegény jobbágycsalád ellen. A pörnek két bírája van: Sprenger, dominikánus perjel és maga a rendőrkapitány. A cselekmény előzményéhez tartozik, hogy Thomas Münzer egy régebbi könyvében tagadta a démonok létezését, és ezért az egyház kitagadta. Értesülvén azonban a pörről, megtérést színlel, „visszatér" az egyház kebelébe. Célja, hogy megmentse a parasztokat. Elhiteti Sprengerrel, hogy démonok szállták meg a disznókat, azok bűnösök a csecsemő halálában. Könyve alapján egyszerű elhitetnie azt is, hogy ért a démonok nyelvén, akik a disznók röfögéseiben megszólalnak. Sprenger magával viszi a tárgyalásra, hogy „fordítsa" a démonok szavait.

Sprenger célja, hogy kiderítse, valóban démonok tanyáznak-e az állatokban; Münzeré, hogy ezt bebizonyítsa; Fieldingené, a rendőrkapitányé pedig épp az ellenkezője. Ő a parasztokat akarja felakasztatni, hogy a többi elégedetlenkedőt megfélemlítse.

Szabályos vitadrámahelyzet alakul ki: középen áll Sprenger, az inkvizítor, aki egyedül képes a valódi cselekvésre, mert ő az ítélőbíró, ő minősítheti bűnösöknek vagy a disznókat vagy a jobbágyokat. Tőle jobbra és balra a két érvelő-vitázó, Münzer és Fieldingen. Kettejük közül annak az akarata érvényesül, akinek hatására majd dönt az inkvizítor. Akaratuk érvényesítésére a dráma nagy részében nincs is más eszközük, csak érveik; ellentétük szükségképpen és kizárólag csak vitában realizálódhat

Minden írott dráma egyszerre és együtt az írónak és alakjainak a megnyilatkozása. Ezt úgy is mondhatjuk, hogy minden írott dráma egyszerre kettős *parole,* az íróé és alakjaié. A dráma teljes szövegéből vitathatatlanul *csak az* író megnyilatkozása a dráma alakjainak „neve" (például *Münzer),* valamint az ún. szerzői instrukciók. A csak az író parole-jának minősíthető név és az utána következő, egyszerre kettős *parole-nak* minősíthető szöveg között az írott drámában nem találunk semmiféle „váltást", értve: a „név" és az általa elmondott szöveg között nincs létsíkváltozás. Mind a név, mind a szöveg írásjelekben „ögzítődik". Ebben az írott drámában a disznók röfögései (megnyilatkozásai) közvetlenül csak a szerzői instrukciókban jelennek meg. Tehát nincs ilyen szövegrész: *Disznók:* rrff, rrff vagy valami efféle hangutánzó hangok. Helyette ez vagy ehhez hasonló olvasható: „(A disznók röfögnek)". Az írott szövegben a röfögések közvetetten a drámai alakok reagálásaiban, Münzer „tolmácsolásába í" stb. jelennek meg, tehát csak beszélnek róluk, s nincsenek ábrázolva, megjelenítve.

Minden írott drámában egy valóság található - szemben a színjátékkal -, az író által ábrázolt valóság. Mivel azonban a valóságot a drámaíró ábrázolj., szükségszerű, hogy az egy valóságnak két alaprétege legyen: a valóságból merített anyag, valamint az író „hozzájárulása" teljes emberi és művészi személyiségjegyei. (Noha még vázlatosan sem térhetünk ki rá, jeleznünk kell, hogy a drámai szöveg nemcsak ezt a két létréteget hozta létezésbe.)

Mindez azonnal megváltozik, ha az írott dráma a színjáték része lesz. A változást azzal az egyszerű ténnyel s jelölhetjük, hogy a drámában leírt *név* élő személlyé, az olvasható szöveg hallható beszéddé változik. Ha a szöveget eddig kettős parole-nak kellett tekintenünk, akkor egy újabb élő személy. a színész hármas parole-lá változtatja az írott dráma szövegét. Semmiféle beszéd nem képzelhető cl - tudatos vagy tudattalan - teleológia nélkül. E hármas *parole* közül kettő - az íróé és a színészé - művészi teleológiával, elmondott beszéd. Minden művészi teleológia szükségképpen együtt

jár művészi közléssel, művészi mondanivalóval. A művészi közlés, mondanivaló pedig csak úgy lehetséges, ha abban a művész teljes - művészi és emberi - személyisége megjelenik. Már ennyi is, nemcsak a színjátéknak - a drámához viszonyítva - önálló művészeti ág voltát bizonyítja, hanem azt is, hogy a színjátékban elhangzó szövegben egy újabb létréteg, a színész személyiségéből következő, abból eredő létréteg helyet követel és kap.

Mindebből az is következik, hogy a színjátékon belül nemcsak az író által ábrázolt világ valósága, hanem a teljes színjáték valósága is megjelenik, létezik.

Ismeretes Lukács György tanítása az egynemű közegről, az egynemű közeg anyagáról. Ennek alapján röviden azt is mondhatjuk, hogy a dráma (mint min-den irodalmi mű) egynemű közegének anyaga a nyelv, a színjátéké viszont az emberi test. Nyelven kívüli irodalom éppúgy *contradictio in adiecto,* mint emberi testen kívüli színjátszás. Ez - más megközelítésből - úgy is fogalmazható, hogy az ábrázolandó valóság minden része és az író személyiségjegyeinek összessége az írott drámában *kizárólag* nyelvvel rögzíthető, s mondanivalójának, közlésének minden apró részletét kizárólag a nyelv sugározhatja. Nem így a színjátékban. Ekkor a beszéd az író és a drámai alak megnyilatkozásán kívül a színész megnyilatkozása is. Ebből következően a drámában ábrázolt világot a szín játék teljes világa - a színészi testet alapul és kiindulópontul véve - magába olvasztja, *azaz* beszélt nyelvben és kinetikus, proxemikus tényezőkben rögzíti, és ezek által sugározza mondanivalóját, közlését. Ezt - újabb megközelítésből - úgy fogalmazhatjuk, hogy az írott drámában minden dolog az írott nyelv révén kap létezést, a színjátékban a legfontosabbak az emberi test révén.

*

A tolmácsról elmondottak talán rávilágítottak arra, hogy a disznók nemcsak azzal kapnak lényeges szerepet, hogy a dráma jelentős részében jelen vannak, s nemcsak azzal, hogy sokszor van róluk szó, hanem azzal is, hogy röfögnek. A röfögés valóságos hangként jelenik meg annak ellenére, hogy csak a szerzői instrukció közli ezt velünk.

Ha a drámát olvassuk, tudjuk, nem valóságos eseményről tudósítanak minket - mint például egy riportban vagy újsághírben -, s mégis, a belső látás *számára* megjelenőket ábrázolt valóságnak tekintjük. Szemünkkel, valóságosan, csak a betűket, szavakat látjuk, de egy valóságkép jelenik meg *a belső* látásban, amelyet a nyelv idéz fel valóságismeretünk alapján és annak segítségével. A drámai, kettős *parole* által felidézett alakok éppúgy valóságosak, mint a szerzői instrukcióban, a szerző *parole-ja* által felidézett sertések.

De az állatoknak valóságos állatokként kell létezniök a dráma világán belül érvényesülő vonatkozásrendszerek miatt. Sem Münzer törekvésének, sem Sprenger démonhitének nem lenne egy fikarcnyi értelme s következésképp hitele sem, ha a disznók valamiféle emberi jellemzőt hordoznának, akár csak szimbolikusan vagy metaforikusan. Noha a belső látásban minden alak valódi lesz, a disznók nem ugyanazon a módon kapnak létezést, ahogyan bármelyik emberi alak. Az állatok csak az író *parole-jában,* a szerzői instrukciókban léteznek, s különösképpen így létezik röfögésük. Önálló szövegük, kettős parole-juk nincs. A drámai alakok viszont csak a kettős parole-ban, a dialógusokban léteznek. Ennek ellenére - s ez a lényeg - a sertések mégis az írott nyelv által léteznek, ahogyan az alakok is az írott nyelv által. A szerzői instrukció éppúgy része a drámai műalkotásnak, mint a dialógusok, noha nem azonos értékű része. Ezért éppen elég a disznók létezésbe hozatalához a szerzői instrukció: „(A disznók röfögnek)". Ebből következik, hogy az írott drámában az alakok és az állatok ábrázolása között nincs semmi-féle esztétikai törés.

A színjáték viszont nem az írott nyelv által hozza létezésbe a maga világát, hanem - elsősorban -- a látható színészi testtel, s annak például egyik hallható megnyilvánulásával, a hallható beszéddel. A színjátékot nem a belső, hanem a valóságos szemünkkel látjuk, s nem belső hallással halljuk a szövegeket, hanem valóságosan. A színjátéknak mint művészi valóságnak a hitelét csak akkor lehet megteremteni, ha valóban látjuk a disznókat, s valóban halljuk röfögésüket. A drámában tehát éppúgy valóságos disznók jelennek meg, mint a színjátékban, ha nem is azonos módon jön létre valóságosságuk. Ha a disznókat nem látnánk és hallanánk a színjátékban, vagy nem lenne hitele Sprenger, Münzer, Fieldingen színjátékbeli vonatkozásrendszerének, vagy valami egészen másról szólna a színjáték története, mint a dráma története.

A színjátékban nincs „szerzői instrukció", minden valóságos alakot az egynemű közeg anyagával, a színészi testtel kell létezésbe hozni; az alakokat épp-úgy, mint az állatokat. Az esztétikai törés és zavar éppen ebből származik.

A színjátékban ugyanaz az ember a művész, mint akinek testi megnyilvánulásai - köztük beszéde - jeleníti, valósítja meg a műalkotást. A valóságos X. Y. embernek tehát mindig jelen kell lennie, reá épül a színjáték egy másik rétege, a „mintha": X. Y. ember úgy viselkedik, mintha például Münzer Tamás lenne. A színész művészete éppúgy egy „mintha" megteremtése, mint az íróé, azzal a nagyon fontos különbséggel, hogy ő a saját maga teljes valóját használja fel a „mintha" létrehozására, s nem a nyelvet, mint az író.

A színjátékon belül a színész tudja, hogy egy másik színész áll mellette, aki ugyancsak „mintha" módon egy másik színjátékbeli alak. Minden színésznek mint a színjáték alakjának valóságosnak kell tekintenie a másik ember, a másik színész „mintha"-valóságát. Ha az a másik ember „mintha"-valósága szerint sertés, akkor sertésnek kell tekintenie.

Ugyanígy a néző is pontosan tudja, hogy akit lát és hall, az X. Y. színész, aki azonban például éppen Münzert, Sprengert vagy sertést alakít. A drámát olvasva efféle tudás szóba sem jöhet, mert a műalkotást nem egy jelenlevő művész, és nem önmagával hozza létre, hanem az író hozta létre a nyelvvel.

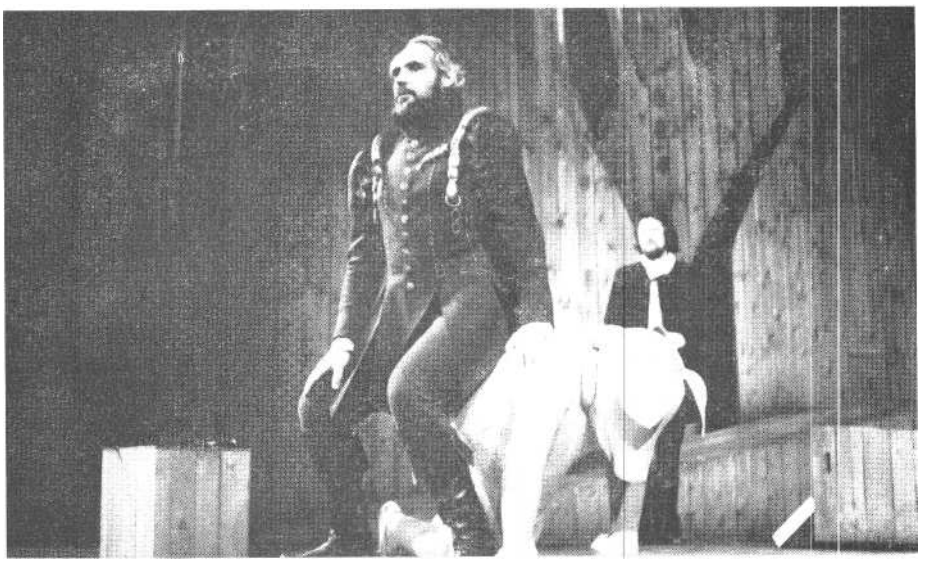
Abban a színjátékban, amely *A tolmács* című írott drámát önmagába olvasztja, a sertéseket élő embereknek kell alakítaniok. Ahogyan elemeztük, a sertéseknek több ok miatt *valódi* állatoknak kell lenniök. Nem arról van tehát szó, hogy egy-egy emberi tulajdonságot kell akként megjeleníteniök, *mintha* az lenne sertéstulajdonság, vagy mintha egy emberi jellemző ábrázolódhatna sertésben. Ekkor ugyanis az állat csak látszólag lenne állat.

A színjátékban antropomorfizált világ, illetőleg a valóságnak bármely része antropomorfizáltan ábrázolható. Amiben nincs emberi - tágan értelmezve a szót -.

tulajdonság, vagy amibe nem lehet emberi tulajdonságot beépíteni, az nem *ábrá*zolható a színjáték művészetével. Egy állat sohasem jeleníthet meg emberi tulajdonságot; pszichológiailag vagy idegfiziológiailag is az ember hordozhat magában állati tulajdonságokat vagy az állati létre jellemző jegyeket, s nem fordítva, az állat magában emberit. A színjátékban emberi tulajdonságokat egy állattal csak úgy lehet ábrázolni, *mintha azok* költöztek volna egy állatba, mert az állat így antropomorfizálható. Az ősi vadásztáncokban vagy az állatokat szerepeltető mesejátékokban egyaránt ezen a módon jelenítik meg az állatokat. Ami annyit is jelent, hogy nem az állat produkálja a maga valóságából az emberi tulajdonságokat, hanem ezek jelennek meg és ábrázolódnak *úgy,* mintha állatokban lennének meg. (Az antropomorfizálás minden művészeti ágban elengedhetetlen szükségszerűség, noha művészeti áganként másként és másként vetődik fel a kérdés.)

Az írott drámában a sertések nem antropomorfizálódnak, de erre nincs is szükség. Az írott drámában sem hordoznak emberi tulajdonságokat, de nem is kell hordozniok. A drámában csak szó van róluk, és a nyelv úgy jelöli őket, mint egy a valóságos életben lezajló beszélgetésben. A drámában nem ábrázolja őket az író, nem jeleníti meg, csak a szerzői instrukció *parole-ja* hozza őket létezésbe. Amit ábrázol, az a disznók ürügyén le-zajló emberi vita. Ugyanakkor a szerzői instrukciókban éppen úgy nyelvvel jelöli őket, mint a dialógusokban a drámai alakokat.

A színjátékban viszont- mivel a dráma alaphelyzete miatt meg kell őket jeleníteni - ez a színjáték egynemű közegének anyagával, az emberi testtel valósítható meg. Ezáltal a színjátéknak -- akarva, akaratlanul - ábrázolnia és konkrétan mint állatot kellene megjelenítenie a sertéseket. Az ábrázolás tárgya így már nemcsak a disznók ürügyén lezajló vita, hanem maguk az állatok is. A sertéseket „alakító" színészeknek a maguk testével csak a disznók testét és állati hangját kell megjeleníteniök, mert ebben a drámában és színjátékban a sertéseknek semmi antropomorf tulajdonságuk nincs. Így a színjáték harmadik *parole-jára,* és *az* e köré épülő színészi ábrázolásra, *gya*korlatilag nincs semmi lehetőség. A színészek semmi emberit nem tudnak ábrázolni, mert olyan nincs, sőt: nem is lenne szabad a sertések által valami emberi vonást, tulajdonságot ábrázolniok. Az állatokat csak mint állatokat kellene ábrázolniok. Ez pedig nem lehetséges. Ennek következtében a színjáték lényeges pontján megszűnik az antropomorfizáció, azaz nincs művészileg ábrázolható életjelenség, következésképp megszűnik a művészet. A sertéseket „alakító" színészeknek a lehetetlenre kellene vállalkozniok, mert egy ember valódi állatot, *csak azt,* nem ábrázolhat, nem jeleníthet meg. Egyébként is: „mintha" módon sohasem lehet szó szoros értelmű anyagiságot, csak testet, a maga valóságában még egyszer megjeleníteni, ábrázolni. A Münzert játszó színésztől sem kívánjuk, hogy saját testi valósága mellett „mintha" módon a valódi Münzer Tamás testi valódiságát is jelenítse meg.



Hernádi Gyula: A tolmács (Pécsi Nemzeti Színház). Huszár László és Győry Emil (Murányi Zsófia felv.)

Az így keletkezett művészi „űrt" a néző nem képes elfogadni. Színészeket lát, akiknek műalkotást kellene létrehozniok, de ebben a színjátékban erre nincsen módjuk; nincs lehetőségük a színészi *parole-ra* és valami emberi megjelenítésére. Következésképp nem lehet művészi teleológiájuk és művészi mondanivalójuk sem.

Ebből feloldhatatlan művészi, esztétikai törés származik, ami a nézőtéren megszüntethetetlen zavart és rossz érzést vált ki.

Sem egy drámában, sem egy színjátékban nem lehet figyelmen kívül hagyni az esztétika *és az* adott művészeti ág törvényszerűségeit.

Hernádi Gyula: A tolmács (Pécsi Nemzeti Színház)

Rendező. Nógrádi Róbert, *díszlettervező:* Jánosa Lajos m. *v., jelmeztervező:* Vágó Nelly m. v.

Szereplők: Győry Emil, Bárány Frigyes, Huszár László, Ábrahám István, Holl István, Petényi Ilona, Harkányi János, Garai Róbert, Vajda Márta, Miklósy Judit, Paál László, Melis Gábor, Bódis Irén, Fodré Erika, Unger pálma.

Következő számaink tartalmából

Czére Béla:

Szabó Magda „Fényes napja"

Földes Anna:
Kortársak kosztümben

Koltai Tamás: A II. Richárd a Nemzeti Színházban

Csík István :
Arcok *és* álarcok

Színtó Judit:

Két kalap a földön

Mihályi Gábor:
Levél a sínházi nyelvről

Fodor Géza:
A Téli rege Kecskeméten

Pályi András :
Lengyel „ősbemutatók" Buda esten

négyszemközt

BALÓ JÚLIA

A színpadi fegyelemről

A színház lényege és elengedhetetlen tartozéka a „rendetlenség", a káosz.
(Jouvet)

- Miért legyek boldog a mai este után? Igaz, nagyszerű darabban játszom a főszerepet, meghajláskor vastapsot kapott a társulat. De: az előadás alatt az ügyelő rosszkor küldte be a partneremet. Másik társam enyhén ittasan játszott. Harmadik kollégám már eleve olyan díszletet kapott, hogy szerepe jelentős részét olvassa, s még így is bakizott. A negyedik rossz-kor szólalt meg... - mondja őszinte elkeseredéssel egyik nagy színházunk vezető színésze.

S mit szóljunk mi, a közönség? Hisz nemegyszer előbb halljuk a súgót, mint a színész. Észrevesszük, hogy nevetgélnek a színpadon - csak mi nem tudjuk, mi-ért. Mi nem nevetünk. Zavarban vagyunk. Kínosan érezzük magunkat. Megtörténik, hogy a színész fuldokolva támolyog ki a színpadról - a folyosón robban ki belőle a harsány kacaj. Mi ennek előjátékát látjuk. Nem értjük. Bakiznak a színpadon egyszer. Kétszer. Megértően hallgatunk. Előfordul az ilyesmi... Statiszták unatkozva ácsorognak - ha éppen nem vakaródznak. Álljunk csak be az ügyelői portálba, s nézzünk végig onnan egy-két előadást! Hamarosan rájövünk, a fent említett jelenségek nem csupán egyetlen színház-ban, nem egyetlen estén történhetnek meg. Majd' mindegyiken. Éppen ezért, az itt következő beszélgetésekben nem említünk neveket, színdarabcímeket. Célunk nem személyeskedés, hanem egy egészségtelennek tűnő jelenség vizsgálata.

Nevethet a színész a színpadon, ha társa - szerepe szerint mondjuk pincér egy vígjátékban - hasraesik egy poharakkal teli tálcával. Mulathat még akkor is, ha ezt az extra produkciót nem a próbákon beszélték meg. Ezen a közönség is szórakozik. Am, ha a színpadon egy megrázó jelenetben az egyik játékos hirtelen, indokolatlanul hátat fordít a nézőknek, s válla hahotázástól rázkódik, azon nem kacagunk. Bosszankodunk. Mindenesetre kizökkenünk abból a hangulatból, amelyet a társulat addig a pontig megteremtett. Hirtelen eszünkbe jut, hogy színházban vagyunk.. .

Hét színésszel beszélgetünk a színpadi fegyelemről. Vezető színészekkel és fiatalabb évjáratú, néhány éve végzett színészekkel.

Latinovits Zoltán

- Mit szól a témához: színpadi fegyelem ?

- Aki színházban dolgozik, ne legyen fegyelmezetlen. Azaz: a színészet önként vállalt hivatás. Így a színházi ember *ab ovo* fegyelmezett. Legalábbis az kellene hogy legyen - no persze, nem a társalgóban, hanem a színpadon. Szendrő József színházában soha nem volt fegyelmi tárgyalás!

- Mégis, úgy tűnik, színházainkban gyakori jelenség, hogy a színészek „fegyelmezetlenek"; nemegyszer ők szórakoznak a közönség helyett, egymást privát viccekkel, apró játékokkal ugratva - olyanokkal, amelyek nyilvánvalóan nem a színdarab adott szituációjából születnek.

- Én az ilyen „humornak" soha nem voltam részese. A szituációkat igyekszem partnereimmel közösen megteremteni - nem szeretem, ha én szenvedek, a többi röhög rajtam. Ez olyan, mintha kötéltáncosok hülyéskednének, mintha az egyik artista viccből nem kapná el a másikat. Bármilyen kollektív sportban - vízilabda, kosárlabda, foci stb. - a rossz játékost kiállítják vagy lecserélik.

– *Kezdjük hát a játékosokkal.*

- Gyakori eset, hogy egy színész két-három szerepet játszik egy nap (tévé, film, rádió, szinkron), s mire a színházba ér - összeesik. Színpadi létéből ilyenkor fáradtság, felkészületlenség sugárzik. Mindig egyforma, és nem képes „jellemből" beszélni. (Sokszor elcsodálkozom: így minek teszi fel a bajuszt?) Tehát tudom előre, mire készül a következő pillanatban, s ez pedig - mint nézőt - nem izgat. Nem várok csodát. S ha az ember nem vár csodát, minek menjen színházba ?

– *A színészek túlterheltségén kívül mitől lehet még „ fegyelmezetlen" egy előadás?*

- A rossz rendezéstől. Ha a rendező nem képes összekötő kapocsként a színész és néző közt vérpezsdítő előadást teremteni, minden egyes színpadi szituációt kellőképpen értelmezni - természetes, hogy a színész kitalál „valamit". Egy társulat fegyelmezetlensége többnyire abból fakad, hogy a rendezők - tisztelet a kivételnek - rosszak. Beszélhetnénk a közönségről is. A közönség sokkal fegyelmezettebb, mint az előadás, mert nyugodtan végigüli. Nem érdekli a produkció mineműsége, mert megszokta, hogy nem hozzá szól. Igy aztán csak a büfére vár. Tizennyolc forintért jár színházba - hetven forintért vacsorázik utána. Egy meccsközvetítésen önmagából kikelve drukkol, kiabál, a pályára rohan. A színházban többnyire unott, közömbös - és ez rosszabb, mint a fegyelmezetlenség. Ez utóbbiban legalább van akció. Ma már nem lehet lemérni a közönségen, hogy tetszik-e vagy nem az előadás, hiszen számukra nem a színház a fontos, hanem a társalgó, ahol szünetben találkozhatnak. Jómagam most már - a televízió korában - nem hiszek a nagy színházakban. Ha ugyanaz a színész otthon, a tévé képernyőjén „kopfban" látható, a színpadon elvész a kisugárzása. Az emberek az atlétikát, bokszot, futballt szeretik totálban nézni. Ezekben nincsenek üres percek - míg a színpadon üres órák múlnak el! Meggyőződésem: *a színház elleni legnagyobb vád: az unalom.*

– *De hiszen többek közt éppen a színész testi jelenléte, a mozgás, a gesztusrendszer teszi a színházat eleven varázslattá!*

– Igen, ha volna ilyen. Am mostanában az történik, hogy bejövünk a szín-padra, vigyázzállásban elfoglaljuk helyünket, majd kimegyünk. Nincs mozgás. A nagy színháznak (négyszázon felüli ülő-hellyel) ki kellene találnia valamit. Gyakori eset, hogy kamaradarabokat adnak elő nagyszínházakban. Nem való. Ehhez olyan effektusokat, mozgáskultúrát kéne adni, amivel nem rendelkeznek. Nem szeretnék többé nagyszínpadon játszani.

– *Szerepeinek majd mindegyikét kirobbanó sikerként tartják számon - közönség és kritikusok egyaránt. Nem érez nosztalgiát?*

– Bízok abban, hogy elképzeléseimet kis térben meg tudom majd valósítani. Irodalmi jellege miatt érdekesnek tartom a Fáklya klub rendezvényeit- ezekben rendszeresen szerepelek -, s örömmel próbálom *A kutya, akit Bozzi úrnak hívtak* címszerepét az Operettszínházban. Ezenkívül szívesen teszek eleget egyetemisták kérésének, s rendezek költői esteket, mert égek a vágytól, hogy átadjam azt a tudást, amely felhalmozódott bennem. Hiába m o n d o m az elméletet, *tanítani csak gyakorlatban lehet!* Visszatérve a színházra, a társulatra, vallom: ösztönös, célirányos fegyelem és figyelem kell.

Bessenyei Ferenc

- Mi a véleménye az előadás alatti - színpadi - színészviccekről?

– A színpadon mindent lehet. Viccel-ni is, csak ehhez határérzék kell, mert a viccelődés könnyen válhat fegyelmezetlenséggé.

- Mi az oka a színpadi fegyelmezetlenségnek, miből származik ?

-- A fegyelmezetlenség azt jelzi, hogy valami zavar van. Például kiérleletlenek a színpadi szituációk. Ilyenkor a színész saját mentségére improvizál, hogy szeresse azt a valóságos helyzetet, amelyet a próbák alatt, a premierig nem talált (a bemutató után már nem is születik meg). Megtörténik, hogy gondatlan vagy kényszerű szereposztás miatt rosszul fogalmazott szituációk okoznak negatív értelemben vett lazaságot, színpadi frivolságot. A színész nem mindig jókedvében viccelődik - van mikor kínjában.

– *Tudna erre példát mondani?*

- Igen. Évekkel ezelőtt játszottam egy nagyon sikeres produkcióban, amely-ben estéről estére úgy éreztem, hogy elsüllyedek a színpadon, hogy megalázó szerepelni ilyen színdarabban. Szégyent éreztem mindennél erősebben, mert olcsó, alacsony színvonalú humorban kel-lett részt vennem. Ez a helyzet rögtönzés-re, meg nem beszélt játékokra, „rendetlenségre" inspirált.

– Ami általában a „rendetlenkedést" illeti: sok ember van jelen a színpadon, nehéz tetten érni a dolgokat. Technikai tréfák, a közönség nem várt reagálása is okozhat pillanatnyi zavart.

– *De a tehetséges színész ilyen esetben éppenséggel csilloghat, „felhasználhatja", beépítheti játékába ezeket a váratlan gikszereket!*

- Az előre meg nem alkotott poén a színpadi szituációkban megzavarja a színészt (hiszen nem szöveget, hanem szituációt tanul, azt, hogy adott dialógus mikor jöhet létre). Nos, végszótól válaszig - két partner esetében -- a legkisebb változásra is másként reagálnak. Tehát, ha valami megváltozik, új helyzet születik a színpadon, amin lehet nevetni, sírni vagy éppen elhagyni a teret - gondoljunk csak az el nem sült pisztolyra -; mindez bocsánatos bűn addig, ameddig nem a közönséget figurázza ki. Ismert színpadi tréfák - például a kardot úgy nyújtják át a párnán, hogy aki érte nyúl, a második próbálkozásnál veszi csak ész-re, hogy a kardot a párnához varrták. Vagy egy másik: kinyitja a színész a levelet, melyet a színdarab szerint édesanyja küldött, s az aggódó sorok helyett pornográf képbe ütközik tekintete ... stb. Ezek a kollégák csínytevései, amikor egymás türelmét próbára teszik.

- *S ha a társa elveszti türelmét, netán nevetésben tör ki, akkor a közönség bánja, hiszen észreveszi, hogy egy olyan játékról van szó, melynek ő nem részese.*

- Ritkán veszi észre. Pontosabban akkor, amikor a színpadon egy harmadik színész reagál - rosszul - a két ember közti viccre. Ilyenkor zavar támad a szín-pad pszichikai kapcsolatában, ami kihat az adott szituációra.

– *De az ilyen, türelmet próbára tevő csínytevés etikátlan a másik színésszel szemben is! On szokott ilyen viccekkel próbálkozni?*

- Nem. Azokban a darabokban, melyekben az utóbbi időkben játszottam, nem volt ennyi szabadság. Erre lehetőséget csak a lazább szövetű színdarabok adnak. Nagy szerzőknél nem fordulhat elő ilyesmi, hiszen feladat elé állítják a színészt. Tehát, ha a színpadon „költő" van jelen, akkor teljes harmóniát, rendet kapunk, amiből kilépni nem lehet - akár a zenének, a ritmusnak a tempójából sem. Az is igaz viszont, hogy rendbontásra nemcsak a darab ellenére, hanem a darab érdekében is sor kerülhet. Például, amikor a rendező miatt rosszak a próbák, és mi, színészek találunk ki darabmegmentő játékokat.

– *Miért rosszak a próbák? Milyen az a rendező, akinél a színész munka közben rossz lelkiállapotba kerül?*

- Aki a színészt lenézi, s nem szellemi partnerként kezeli, hanem szellemi diktatúrát erőszakol rá. Ilyenkor a színész elveszti önmagát, érzékenységét, cselekvőképességét. Hogy mehetek *én a* színpadra, ha a rendező annyival okosabb nálam? Nem lehet pusztán a rendező felelősségére függöny elé lépni! Készületlen rendező irányításával, aki a színészbő] él csupán, rossz a próbafolyamat. Sokan még azt sem tudják, mit jelent az az óriási különbség, hogy a színpad más a nézőtérről nézve, és más a látás a színpadról ª nézőtérre!

– *Találkozott már ideális rendezővel? -*

Kettővel-hárommal.

Almási Éva

Rendszerint olyan darabban játszom, amelyben nincs időm privatizálni, kilépni a színpadi szituációból. Persze, ha a színdarab rossz, nem visz magával folyamatosan, nem ad, csak én adok, akkor a legapróbb eltérés - legyen az technikai zavar vagy egy rossz közönségreagálás - elég ahhoz, hogy kizökkentsen. Megvallom, legjobban a közönség magatartása hat rám. Ha nincs velem, vagy ellenérzést észlelek - látványosan feladom a játékot. Tudom, hogy helytelen, de képtelen vagyok ezen változtatni.

– *Hogyhogy látványosan adja fel a játékot?*

– Az előadás érdektelenné válik számomra, érzem, hogy színpadon vagyok, azonnal előbukkannak a gátlásaim. Ha például egy ember ül a nézőtéren, akiről tudom, hogy antipatikusnak tart engem, vagy nem tetszem neki - olyan rossz és középszerű leszek, amilyenre ő számít.

– *Ha olyan szerepet kap, amelyet nem szeret, akkor is feladja a játékot?*

- Nem. Befogom az orrom és merülök - lesz, ami lesz. Azonkívül olyan vagyok, mint a cirkuszi ló: ha meghallom a nyitányt, a porondon vagyok testemmel-lelkemmel. Persze, ez esetben kiváltképp fontos a rendező. Ha a próbák alatt nem hiteti el a színésszel, hogy fontos a szerepe-függetlenül annak értékétől, érdekességétől - a színész elidegenedik a darabtól, közömbös lesz. Fehér zászlót lenget.

- *Hogyan reagál a bakizásokra ?*

- Ha más bakizik, rendíthetetlenül játszom tovább, csupán a sajátomat nem tudom rezzenéstelen arccal fogadni.

– *Nevetni kezd?*

– Nem, ilyenkor szégyellem magam, s a hajam mögé bújok. Persze, más a bakizás a vígjátékban (öt éve nem kaptam vígjátékszerepet, bár nagyon szeretnék). Itt még segíthet is a baki. A tragédiában azonban életveszélyes. Ez esetben összekapja magát az ember, nagyon vigyáz, s nem hagyja, hogy a baki értelme eljusson tudatáig - nem gondol bele.

– *Beszélgetésünk kezdetén azt mondta, nem szokott privatizálni. Hát improvizálni?*

- Nem tudok. Olyannyira nem, hogy ha *egy* kellék nem a megbeszélt helyre kerül - zavarba jövök.

– *S hogyan fogadja partnerei új ötleteit?*

– Ha szituációból adódóak, akkor szeretem, örülök nekik. Ellenkező esetben vagyok annyira önző, hogy amikor engem valami érdekel, tudok nem észre-venni dolgokat, s ha esetleg mégis észrevenném, nem hagyom, hogy játékomban megzavarjanak.

Újréti László

Fegyelmezett színésznek t a r a magát?

– *..Igen...*

– *Sokat gondolkozott válaszán.*

– Azért, mert a „fegyelmezett" szót értékeltem. Azt hiszem, a szerepen belüli, a szituáció adta rögtönzés nem mond ellent válaszomnak, kiváltképpen, ha vígjátékról van szó.

– *S ha a partner rosszul veszi a lapot?*

– Tudom, kik azok, akikkel ezt meg lehet tenni. Az ilyen viccelődés határait íratlan törvények szabják meg, s persze kinek-kinek az etikai érzéke. Meggyőződésem: a színpadi - rossz értelemben vett - „rendetlenkedést" az unalom termeli ki. És ez már a próbákon kezdődik.

A premierijedtség összerázza valahogy az előadást a bemutató napjára, de a második, harmadik alkalomra már szétesik. Jómagam sok ilyen produkcióban vettem részt.

– Milyen a rossz próbafolyamat?

- A színészek már eleve kedvetlenül próbálnak, ha csak egy-kettőnek van közülük „labdája", a többi nyolc csak körítés. Ahhoz, hogy ne körítésnek érezzék magukat, nagyon pontos, kidolgozott figurákat kellene létrehozni. Ez pedig a rendezőtől függ. A részmegoldásokat is figyelemmel, segítséggel kellene kísérnie. De a „csináljatok már valamit" instrukcióra jön az unalom, a vicc. Tehát az előadás mellékvonalát is a fővonalhoz hasonló pontossággal kellene felépíteni, feltölteni.

- Mi a színész felelőssége ?

– Viszem az ötletet. Tetszik a rendezőnek, de nem valósítja meg. Ilyenkor vagy feladom, vagy - ha van módom és képességem erre - megcsinálom egyedül. Számos rossz szerepet játszottam már el – sokat tanultam ezekből. Technikai, szakmai dolgokat. Ám ennek ellenére, ha az ember tudja - bárhogy küszködik is ellene -, hogy szerepe nem „hálás", nincs intenzív kapcsolata a darabbal. A rossz szereppel a színész megpróbál valamit tenni, hogy jól érezze magát valamelyest, de ez „szólózáshoz" vezet, s a szerep így is, úgyis rossz marad. Megtörténik, hogy nem is a szerep, hanem a színdarab rossz. Mondjuk rendkívül primitív, naiv humoron alapszik. Látjuk, hogy nem azt a hatást érjük el esténként, mint amit a próbákon magyarázott a rendező .. .

- S a színésznek nem azt kell elhitetnie közönségével - saját véleményét elrejtve -, hogy jó az előadás?

- A színész nem bábu! Ember! Tehát az a kérdés: ki hogyan viseli el, miként reagál az ilyen rossz produkciókra. Hiszem, hogy hiába a legnagyobb fegyelem, az előadáson mindig kiderül, szeretik-e a színészek vagy sem!

Oszter Sándor

– Kétfajta privatizálás van: I. A színész öncélúan privatizál. 2. Privatizál a darabban - szituáción belül maradva. Ez utóbbi inspirálhatja a többieket is, nem változtatja meg azt a rendszert, amely a próbák folyamán kialakult, csupán továbbfejleszti a színpadi létet. Persze, erre nem mindegyik darab ad lehetőséget. Van olyan színmű, amely a jó értelemben vett rögtönzést provokálja, s van olyan klasszikus, ahol az alkotás sodra nem engedi ezt meg, mert olyan kohéziós kapcsolatban van a színész a színésszel, s színész a szöveggel. De engedje meg, hogy a pontosság kedvéért idézzem Jouvet szavait: „Vannak olyan előadások, amelyek éppen attól kelnek életre, hogy deformálódnak, vannak olyan darabok, amelyekben a színészek azt csinálhatnak, amit akarnak; halmozzák a rögtönzéseket... ez teszi őket érdekessé. És amit a színészek maguktól adnak bele naponta, az élteti a darabot..."

– Beszéljünk az „öncélú privatizálásról"! Szoktak-e önnel viccelődni a kollégák a színpadon?

– Igen, megtörtént már nemegyszer.

– S hogyan reagált ezekre?

– Volt, amikor nagyon zavart, s előfordult, hogy ugyanaz a „humor" kevésbé hatott rám. Fizikai állapottól, napi hangulattól függően. Ha azonban olyan darabban játszom, amit szeretek - nem tud kizökkenteni semmi az előadás menetéből, megfeledkezem a külvilágról, mindenről, ami nincs a produkcióval kapcsolatban.

-Játszott-e már úgy, hogy sem a síndara-bot, sem a szerepet nem kedvelte?

- Igen.

- Ilyenkor ugye nem feledkezett meg mindenről?

– Egy példát mondanék: egy családban degenerált gyermek születik. Annak ellenére, *hogy* a baba torz, a szülők szeretik, védik, féltik. A színésszel megtörténik, hogy olyan szerepet adnak neki, amit nem szívesen fogad el - mégis az övé lesz. Egy kis idő elteltével azon kapja magát, hogy babusgatja, próbálja megszeretni szerepét, védi másoktól.. . Am, való igaz, ilyenkor nem feledkezem meg mindenről - tudom, hol vagyok.

– Ekkor sincs kedve szórakozni, privát vicceket gyártani ?

- Ha nem érzem jól magam, nem szoktam tréfálni.

- Hogyan próbál kijutni a nem érzem jólmagam szituációból?

- Nem próbálok kijutni. Magamban élem meg a szituáció kényelmetlenségét – nem úgy persze, hogy az erről is szóljon.

- Emlékszem, még főiskolai hallgató volt, amikor egy feltűnést keltő nyilatkozatban tiltakozott a színházi előadások fegyelmezetlensége miatt. Hogyan vélekedik ma, hat év után erről?

- Annak idején nem válogattam, azaz minden darabot megnéztem, ötletszerűen – ami eszembe jutott. Ma kevesebbet járok színházba (egy hónapban huszonhat este játszom), s így, ha időm engedi, csak jó előadásokat nézek meg - azok pedig fegyelmezettek. En is kérdeznék valamit: miért nem foglalkoznak a kritikusok mondjuk az ötvenedik előadással is? Nem feltétlenül kritikaszerűen. Hiszen repertoárszínház vagyunk, sok da-rab már csak a nimbuszból él. Jó lenne, ha éreznénk mi, színészek, hogy még figyelnek minket, nem vagyunk „letudva . Megtörténik, hogy három-négy évig is műsoron van egy darab. Jó lenne, ha azt gondolhatnánk: bármikor jöhet a revizor...

- A kritikus volna a revizor ?

- Ez esetben igen. Ne értsen félre, én a revizort itt a szó legpozitívabb értelmében használom. A revizor, ha úgy tetszik: szakmai képviselő, láncszem a színész és a közönség között. (Revizor lehet a rendező is, aki esténként figyelemmel kíséri az előadást, ügyel annak ritmusára, rendjére stb..) Tehát szeretet és figyelem kellene.

Szalay Edit

- Háromféle „fegyelem" van: I. A próbáké - ahol fegyelmezetlenség és fegyelem egyszerre vannak jelen. Ahhoz, hogy „vegyem" a partner új ötleteit, fegyelmezetlenségre, ha úgy tetszik: rugalmasságra van szükség - természetesen egy fegyelmezett rendszeren belül. (Mozgás, kellékek.) Itt említeném meg a szövegtudást, hisz az is a fegyelemhez tartozik. Ebben Márkus László a példaképem. Már az olvasópróbán tudja a szöveget, így másfél hetet nyer. Szinte viszi a próbákat - kiváltképp, ha ő a vezető színész. 2. Katonás rend, pontosság, fegyelem uralkodik 18.25-től, az első figyelmeztetéstől a színpadra lépés pillanatáig. Hiszen ez az az idő, amikor a színész felkészül, hogy testileg-lelkileg színpadra kész állapotba kerüljön. Hogy a festés is olyan legyen, mint a premieren (van, akinek a huszadik előadáson már csupasz az arca). Tehát - zenei hasonlattal élve - ezek a hangolás percei. 3. A színpadi fegyelem. Az előadás: koncert, amit estéről estére adnak, de mégsem teljesen olyan, mert nincs kotta, tehát más. Minden ezekért az esti órákért történik. Ekkor már a legnagyobb fegyelmen belül a legnagyobb rugalmasságra van szükség. De az alap: a fegyelem! Fizikai-pszichikai értelemben egyaránt. A partnernek - nekem - kutya kötelességünk megtartani azt a szituációt, azokat az instrukciókat, amelyeket a rendezővel a próbák idején megbeszéltünk. A társam nézzen a sze-

membe, ha oda kell nézni; fogja a kezem, ha kell stb.. .

- *Miért? Nem mindig történik így?*

- Nem. Nemegyszer elkésik a partner. Vagy egyszerűen elfelejti a megbeszélt játékot - fáradtság vagy egyéb ok miatt. De az is megtörténik, hogy a homlokomba néznek a szemem helyett (amikor segédszínész voltam a Nemzetiben, a Mózes-előadásokon Sinkovitsot figyeltem: amikor háttal állt a közönségnek, s lazíthatott volna, ő akkor is fegyelmezett volt, úgy nézett ránk, statisztákra, hogy abból a nézéséből játszani tudtam, *egy* mondattal megszólalni). Ami pedig a rugalmasságot illeti, hiszem, hogy nekem teret kell engednem partnerem új, szituációból adódó ötletének - ezzel szinte felélesztve a próbahangulatot. (Persze, a beugrásnál más, mert itt csak a fegyelmet vesszük át társunktól, nehezebben születnek új ötletek - ezt tapasztaltam az *Abélard és Heloďse* Heloďse-szerepében, *az Othello* Emiliájánál stb.) Vallom, hogy a tapsnál is katonai fegyelemre volna szükség a lityegés-lötyögés, a „félrézés" helyett. (A színészek civil mondatokat mondanak félre meghajlás közben.) Hiszen mi, színészek is sértve érezzük magunkat, amikor felállnak, kimennek a nézők.

- A *„fegyelmezetlenség" minden formája elítélendő?*

- Másként hat komédiában, s másként a tragédiában. Az előzőnél megtörténhet, hogy fokozza a jó hangulatot, s tetszik a közönségnek. De ha a tragédiában elöl szenved a vezető színész, és hátul képzelt molylepkékre vadásznak a többiek, ott baj *van az* előadással. Nem tartom fegyelmezetlenségnek, hanem éppen ellenkezőleg: a szeretet jeléül veszem, amikor egy kettős jelenetben Bessenyei szemhunyorítással biztat engem, a pályakezdő színészt, vagy amikor Márkus rám kacsint - mert ezekkel a gesztusokkal egy hamis, álfeszültségből mentenek ki. Ugratást csak kolléganőktől tapasztaltam eddig. Nagyon sokat tanulok Dayka Margittól. Ó önként adja át tudását, odafigyel rám, nézi a jeleneteket a főpróbán, a bemutatón, mindenütt - ötleteket ad, játékával a háttérbe vonul csak azért, hogy partnere csilloghasson.... Szeretet, segítőkészség árad belőle, ha csak a szemébe nézek, már jobb leszek.

Márkus László

- Én a színészeket anyagilag is érdekeltté tenném abban, hogy jó, fegyelmezett előadást hozzanak létre. Ám a pénzbüntetést megszüntették. A színpadi fegyelmezetlenséget nem követi retorzió - maximum írásbeli megrovás. Darvas Lilivel beszéltem erről, amikor vendégszerepelt nálunk az Olympiában. „Túl jó dolguk van maguknak, Lacikám --mondta. - Nyugdíjig maradhatnak biztonságban a színháznál." Talán éppen ez a bajok egyik forrása, hiszen nem lehet senkit elküldeni, szerződést sem lehet felbontani.

- *A színpadon nem az ügyelők a rend őrei?*

- Jómagam már nemigen merek szólni nekik, nehogy rossz fiú legyek. Megtörténik, hogy valami figyelmetlenség, vagy ha úgy tetszik fegyelmezetlenség szemem láttára zavarja az előadást, ilyenkor fel-íratnék valakit, ha az ügyelő nem csodálkozna rám: „Jaj, csak nem gondolod komolyan?" Mit válaszolhatnék?

„Nem..." - ezt. Pedig meggyőződésem, az ügyelőnek az igazgatót, a rendezőt kellene helyettesítenie az este folyamán.

Ön mindig fegyelmezetten játszik?

- Nem. Kiváltképp olyan nagy szériájú darabokban nem, mint például A *bolond lány* (amelyben hat évig játszottam), a *Black Comedy* stb… Mikor azon kaptam magam, hogy az előadás alatt egy másik színdarabban kapott új szerepemre koncentráltam, szóltam, s le-váltottak - a szerepet átvették tőlem. (Jouvet mond ehhez hasonlót: „A színész egy darabot eljátszik ötvenszer, százszor, és azt képzeli, hogy még hall valamit: pedig már nem hall meg többé semmit... Ettől aztán a színész nem halad többé előre a mesterségben. A meg-szokás következtében a színész meghal szerepében, és meghal a darab is. Az előadásban nehéz ezt tetten érni… A klasszikus mű meghal a megszokás következtében: a darab, ahol unatkoznak a színészek... Ahhoz, *hogy* feléledjen, az kell, hogy a szerepet hirtelen átosszák másra, vagy hogy a színész elveszítse az anyját, hogy valami incidens történjék a nézőtéren, vagy valami technikai zavar álljon elő...")

- *Mi a véleménye a kollégaugrató színpadi privátviccekről? Mindenképpen helyteleníti ?*

- Nem. Csak akkor, amikor nem egyívású színészek „rosszalkodnak", tehát ha egy gyengébb kvalitású színész - ahelyett, hogy az előadásra és saját játé-kára figyelne - a főszereplőt röhögteti. Akkor sincs helye az ilyen viccelődésnek, ha a közönséget kirekesztik ebből, s nem veszi észre, nem tudja, min nevetgélnek a színpadon. Ilyenkor felháborodásuk jogos. Am, ha a nézőket bevonjuk a tréfába legyen az egy baki vagy egy váratlan technikai zavar - azt értékelik ők is! Ha a színészek - és ismét hangsúlyozom: egyazon művészi szinten levők meg-felelő ízléssel és határérzékkel nevettetik egymást, az hangulatilag jól hathat az előadásra, ha vígjátékot adnak. Tragédiában ezt nem lehet, nem való. Az alapszabály: a közönség soha ne érezze azt, hogy a színészek a háta mögött nevetnek - cinkossá kell tenni a publikumot is!

- *Mégis, mi az oka annak, hogy a színészek nemegyszer a „közönség háta mögött" viccelődnek, szórakoztatják egymást ?*

- i. Az öröm hiánya. 2. Sértettség. 3. Nincs retorzió. 4. Áldemokrácia, álhumanizmus. Azaz: több „örömszínész" kellene, akkor kevesebb lenne a fegyelmezetlenség. Hiszen ez a pálya öröm és nem harácsolás. Jómagam, ha szeretek egy szerepet, akár ingyen is eljátszanám. Megdöbbent sokszor, hogy mennyi az ellendrukker, aki nem szereti igazán a színházat. Premier előtt, amikor még azt sem tudják, milyen fogadtatásban részesülnek majd, saját darabjukat ócsárolják. Mindenki magával foglalkozik. Megkérdezek valakit: „Mit próbálsz ?" - „Áh.. . ezt és ezt" - 'válaszolja, és lemondóan legyint. Ezzel saját munkáját devalválja. Én ilyet soha nem teszek. Tehát már itt kezdődik. A destruktív hangulatnál.

- *Miért? Ha önre egy olyan szerepet bíz-nak, melyet méltánytalannak vél, vagy pedig egy - már előre érezhetően - rossz színdarabban kap feladatot, talán derűs kedvvel, önfeledten kezdi a próbákat? A színész hangulatát, a próbafolyamatot, az előadást nem befolyásolhatja a színmű milyensége, a rendezés?*

- Nem. A privát véleményemhez senkinek semmi köze. A nézők megvették a jegyeket, ők majd ítélnek - esetleg úgy, hogy én egy rossz darabban vagyok jó. Nem kell sajnálni minket, ha sikertelen produkcióban veszünk részt. Ezért vagyunk színészek.

On minden szerepét örömmel fogadta?

- Nem. Természetesen voltak olyan szerepek is, melyeket utáltam. De elképzelhetetlennek tartottam, hogy visszaadjam. Ezt sehol a világon nem teszik! S ez is a színházi fegyelemhez tartozik! - *Milyen hangulatban próbált ilyenkor?*

- Addig gyúrtam magamat, míg sikerült elhinnem, *hogy* rólam szól az elő-adás, én vagyok a főszereplő. A:: ember azért színész, hogy megmutassa: ez a hivatás öröm. A sértett színész próbákat, előadásokat képes destruálni, elrontani.

színháztörténet

(Sok színész, aki hosszú ideig főszereplő alkatú volt, egy bizonyos kor vagy éppen fizikai állapot miatt epizodistává alakul - legalábbis azzá kellene hogy alakuljon. A baj az, ha ezt a tényt nem fogadja el, továbbra is főszerepekhez ragaszkodik.) A rossz értelemben vett demokráciára pedig egy példát mondanék. Egy alkalommal beugrópróbát tartottunk az egyik darabból. Zaj, járkálás zavart meg munkánkban. Kiderült, a műszakiaknak lejárt a munkaidejük - csomagoltak. „De kérem, itt próba van!" - tiltakoztam. Ők csomagoltak tovább... Tehát a színésznek is vissza kéne adni a rangját. Megtörténik, hogy hiányzik egy kellék, a színész kiabál a tény miatt, de mindenki személyes sértésnek veszi. Ha például egyik társam férje beteg vagy a másik náthás - sokszor elnézik, hogy késik, hogy fegyelmezetlen. Ez szerintem álhumanizmus, áljóság - hiszen mindaz, amit itt elmondtam, az esti előadás rovására történik. A színházhoz melegszívű diktatúra kell !

E számunk szerzői:

BALÓ JÚLIA újságíró, a Film Színház Muzsika munkatársa

BARTA ANDRÁS újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

BELIA ANNA a Színházi Intézet munkatársa

BÉCSY TAMÁS az irodalomtudományok kandidátusa, a pécsi Tanárképző Főiskola docense

CSERJE ZSUZSA az Irodalmi Színpad rendezőasszisztense

FODOR *GÉZA* az ELTE Esztétikai Tanszékének tudományos kutatója

FÖLDES ANNA az irodalomtudományok kandidátusa, a Nők Lapja rovatvezetője

HÁMORI ANDRÁS egyetemi hallgató

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

RÉVY ESZTER a József Attila Színház rendezőasszisztense

RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel Magazine munkatársa

SIPOS ANDRÁS filmrendező

SZŰCS MIKLÓS a Színházművészeti Szövetség munkatársa

TAKÁCS ISTVÁN újságíró, a Magyar Ifjúság főmunkatársa

RÉVY ESZTER

Húsz év - húsz évad

Visszatekintés a József Attila Színház múltjára

1956. július 1-i határozatával a Minisztertanács a Magyar Néphadsereg Színháza (Vígszínház) kamaraszínházából frissen önállósított József Attila Színházat Budapest Főváros Tanácsa mint főhatóság alá rendelte. A Művelődésügyi Minisztérium által létrehívott önálló színház az 1956-57-es évadban kezdte meg működését. Kialakulásának, fejlődésének immár húsz esztendős történetét az alábbiakban természetesen csak nagy vonalakban tudjuk áttekinteni. Mégpedig lehetőség szerint nem elveszve az egyébként igen érdekes részletekben, hanem kiemelve a fő vonásokat, tendenciákat, problémákat, melyek alapvetően meghatározták a színház húszéves fejlődésének irányát.

Előzmények

A peremkerületek lakosságának kulturális, ezen belül színházi igényeit színvonalasan kielégíteni - ez a nagyon is reális igény már a felszabadulás utáni első években felmerült. Különösen élénk problémát jelentett ez Budapest egyik legnagyobb munkáskerületében, Angyalföldön. E színházi igények kielégítése irányában tett lépések közül az első komolyabb az volt, mikor a XIII. kerületi Tanács az eredetileg a kerületi pártbizottság tanácskozási termének „Erkel terem" néven használt helyiségét 1953. december 10-től Déryné Színpad néven igénybe vette színházi előadások céljaira. A Váci út 63. szám alatti helyiség ettől a naptól kezdve működött színházként, helyesebben színházi helyiségként. A XIII. kerületi Tanács által itt rendezett előadások - darabra szerződtetett színészekkel - elsősorban operettek voltak *(Nebáncsvirág, Gül Baba* stb), nem különösebben nívós produkciókként.

1954 októberében azonban a Magyar Néphadsereg Színháza kamaraszínházat alapított Déryné Színház néven, mely átvette a Váci úti helyiséget, ahol a kerületi tanács által működtetett Déryné Színpad működése ezzel megszűnt.

A Magyar Néphadsereg Színháza kamaraszínházaként működő Déryné Színház az első évadban (1954/55) négy bemutatót tartott: Kisfaludy: *Csalódások,* Heltai: *A néma levente,* Kipphardt: *Shakespeare kerestetik* és Dihovcsnij: *Nászutazás* című műve került előadásra. Ezen előadások közül a mai napig kedves emlék Heltai *A néma leventéje* Ladányi Ferenccel a címszerepben. Partnere Ruttkai Éva volt.

Mivel azonban a peremkerületek színházi ellátottságán a Déryné Színház működése sem változtatott sokat, 195 5 januárjának végén érdekes riportokat olvashattunk a különböző lapokban (Színház-Mozi, Népszava stb). A Magyar Néphadsereg Színházán belül megindult egy új színház szerveződése, mely a magyar, de talán az európai színházak történetében is egyedülálló jelenség: a fővárosi vándorszínház. Az előzetes riportokban Szendrő József, a megnyíló új színház igazgatója és Berényi Gábor, a jövendő fiatal főrendező nyilatkoztak a létesítendő új színház terveiről, elképzeléseiről: „A József Attila nevét viselő új színház legfőbb feladata lesz, hogy a főváros külső munkáskerületeit színvonalas előadásokkal, prózával, zenés vígjátékkal, operettel lássa el." Ennek megvalósításához háromféle társulat szerveződött: egy prózai, egy zenés vígjátékokat játszó és egy operett-társulat zenekarral, tánc- és énekkarral, vagyis a műfaj megkövetelte teljes apparátussal. 1955 tavaszán, József Attila születésnapján egyszerre két kultúrházban kezdte meg működését az új színház. Első két bemutatója Jókai *Az aranyembere* és Móricz *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* című vígjátéka. Mivel azonban rövid időn belül nem sikerült úrrá lenni a társulat összetételének alapvető gyengéin, elsősorban nem sikerült egységes játékstílust kialakítani a legkülönbözőbb műfajokat képviselő színészekkel, a látogatottság rohamosan csökkent. Olyanynyira, hogy az előirányzott szubvención túl fellépő deficitet az 1955 nyarán az Állatkerti Színpadon valamint a Vörösmarty Színpadon tartott szabadtéri előadások sem hozhatták be. Miután ez a „régi" József Attila színház nem tudott megállni saját lábán, ezért 195 5 végén a Magyar Néphadsereg Színháza beolvasztotta - nevének megtartásával - Déryné kamaraszínházába, melynek nevét 1955 őszén az Allami Faluszínház kapta meg. E „vegyes" évad bemutatói közül ízelítőként említünk néhányat: Barta Lajos: *Zsuzsi,* Tabi László: *A kalóz,* Mihalkov: *Vidám álom,* Moliére: *Kénytelen házasság, A férjek iskolája,* Shaw: *Fanny első szín-*

darabja, Shakespeare: *A makrancos hölgy,* Sartre: *A tisztességtudó utcalány.*

A felsorolt művekből látszik a felelősségteljes keresés-kutatás, ahogy a kamaraszínház peremkerületi színházi funkcióit próbálták kibontakoztatni. Változatlanul óriási problémát okozott azonban a társulat heterogén összetétele, a rengeteg tájelőadás - az 1955-56-OS évad 69o előadásából 72 táj!- és számos belső művészeti és műszaki probléma. Az előadások művészi színvonala nem emelkedett, a hatalmas előadásszám ellenére a látogatók száma sem gyarapodott. A bevételi terv lényeges elmaradásával ismét súlyos deficit jelentkezett. A helyzet tarthatatlanná vált, amikor 1956 tava-szán megszületett a Művelődési Minisztériumnak az a döntése, mely megszüntette a Magyar Néphadsereg József Attila kamaraszínházát, és helyette ön-álló József Attila Színházat hozott létre azzal a feladattal, hogy mind a Váci úti helyiségben, mind a peremkerületekben tartson előadásokat.

Első lépések - az első két évad

Az 1956 júliusától folyamatosan szerveződő önálló színház a következő összeállításban indult: igazgató: Fodor Imre, korábban a Bányász Színház színésze, majd a Magyar Néphadsereg Színházának gazdasági - vagy ahogy akkor mondták - üzemigazgatója, főrendező a Pécs-ről ide szerződött Lendvai Ferenc, rendezők Lovas Edit és Benedek Arpád, dramaturg: Mátrai-Betegh Béla, aki így nyilatkozik a színház műsortervi elképzeléseiről: „A József Attila Színház az elmúlt évben elsősorban új magyar da-rabok színrehozásával érdemelte ki az úttörő, kezdeményező jelzőt. Ezt a »hagyományt« az idén is követni akarjuk." De nézzük meg azt is, hogy hivatalos jelentésben hogyan is fest az induló szín-ház helyzete: a színház „...lényegében határozott feladatot nem kapott. Azzal indították útjára, hogy fele arányban operettekkel, fele arányban prózai darabokkal igyekezzék közönségét megszerezni... A színháznak nem állt módjában új együttest szerződtetnie, kész társulatot kellett átvennie (6o színészt, ebből 3o színésznőt) azzal a megkötéssel, hogy a 6o-as létszámot induláskor csökkentenie kell 14 fővel" Ezek után nézzük meg részletesebben, hogyan is alakult az első két évad.

1956-57: az első szezon, melynek októberében máris drámapályázatot hirdetett a színház. Ez világosan kijelöli a megírandó és előadandó művek célját: „A pályázat alapfeltétele, hogy a pályamű bátran foglalkozzék a társadalmi haladás kérdéseivel, s szolgálja mondanivalóját újszerűen, a színpadi kísérletezés minden eszközével." A pályázatot sajnos elsodorta az elkövetkező idők ellenforradalmi vihara, de azért már az első néhány évad is fel tudott mutatni határozott politikai aktualitást hordozó műveket, eredeti magyar drámákat. Sorrendben a bemutatók: Kellér Dezső Schöntan-átirata, A *szabin nők elrablása,* Souvajon: *Szép kis família,* Gáli József: *Szabadság-hegy,* Benerzky: *Az esernyős király,* Fejér István - Kállai István: *Irány Caracas,* és végül Anouilh: *Találka Párizs mellett.*

Az évad vitathatatlanul legnagyobb sikerei a zenés vígjátékok. *A szabin nők elrablása 200* előadást ért meg Lovas Edit rendezésében, Szenes Iván dalszövegeivel, Bilicsi Tivadar vendégfelléptével. *Az esernyőt király* Ladányi Ferenc vendégfelléptével, Mátrai-Betegh Béla rendezésében 64, és végül az *Irány Caracas* 59-es előadásszámot ért el. Ez a Fejér--Kállai-vígjáték különben az évad érdekességei közé tartozik : röviddel az ellenforradalom lezajlása után bátran és nyíltan figurázza ki a disszidálási „divatot", a közönség tetszésével találkozva és élénk kritikai vitát provokálva, mely nem a darab témáját, hanem inkább a megírás színvonalát kifogásolta helyenként.

1957-58: az évad négy bemutatója sorrendben: Callegari: M*egperzselt lányok,* Sardou : V*áljunk el!,* Fejér István: *Bekötött szemmel* és Karel Capek: *Emil/a Marty titka.*

Ebben az évadban már világosan kirajzolódik az igények jelentkezése és iránya. Itt lehet igazán lemérni azt, mennyiben különleges közönség a Jó-zsef Attila Színházé, és nagyjából milyen az előadásokkal szembeni követelmény. A Callegari-dráma Ráday Imre rendezésében 142-szer ment, bebizonyítván ezzel, hogy Angyalföld színházában nem kizárólagos műfaj a zenés vígjáték, hanem komoly érdeklődés kíséri a jól előadott és - a színház történetében először - remekül propagált „nehezebb műfajt". Ugyanezt bizonyítja Fejér István darabja, melyet Benedek Árpád rendezésében 62 alkalommal játszottak. A darab nagy kritikai és közönségsiker, a színház darabválasztásának helyességéhez nem fér kétség. Ugyanakkor az évad zenés vígjátéka szintén siker: Sardou *Váljunk el!* című műve Lovas Edit rendezésében 16 5 előadást biztosított.

Így az 1957-58-as évad végére tisztázódott az a kép, mely két év mozaik kockáiból állt össze. Le lehetett mérni, hogy a József Attila Színház közönsége abból a feltörekvő munkásosztályból került ki túlnyomó többségében, amely nem is oly rég, a két világháború között a legnagyobb veszélyek, ellenséges ideológiai és hazug propagandahullámokkal dacolva, nagy nehézségek árán tanulta a marxista eszméket. Ez a tehetséges, tanulni és kulturálódni vágyó, legjobbjaiban lassan új értelmiségünket alkotó munkásság egyértelműen állást foglalt a színház mellett, előadásait több-kevesebb rendszerességgel látogatva. Az első két évad nagy sikerei világosan megmutatták az igényt: a társadalmi drámák közül elsősorban a magyar valósággal, létproblémákkal foglalkozók a legvonzóbbak, és emellett a nívós zenés játékok, ha lehet, ezek közül is inkább a magyar termés között válogatva - mint erre az *Irány Caracas* példája mutat. Angyalföld munkáskőzönsége részint elgondolkodtató társadalmi jelenségek színpadi bemutatását, részint a nívós szórakozást jelentő, szán ukra komoly mondanivalót tükröző vígjátékok vagy zenés játékok előadását látogatta és látogatja szívesen.

1958 nyarán már biztos volt a színház létjogosultsága a magyarországi színházi életben. Eljött az ideje, hogy a színház vezetői pontos megfogalmazását adják programjuknak: „A színház célja az, hogy névadó költőjéhez méltó - a szó nemes értelmében - irodalmi színház legyen!... Hordozója akar lenni a szocializmus eszméinek a színházművészet minden eszközével, és amennyire lehet, elősegíti az új mai témájú magyar szín-műirodalom fejlődését. ...továbbra is a munkásosztály színháza kíván enni, és szeretné megerősíteni helyét Angyal-föld népének szívében. Előad minden olyan drámát (akár tragédia az, akár zenés vígjáték), melynek mondanivalója a társadalmi haladást szolgálja, és a szónak nemesebb értelmében modern (akár 2000 éves is lehet) és a mához szól. A modernséget a mű tartalmi, belső igazságában látja, nem formai megoldásokban."

A „felemelkedés" szakasza: 1958-62

Az 1956-62 közötti időszakot, ha érdemes és lehet húsz esztendőn belül periodizálni, az első virágzás vagy felemelkedés korának nevezném. Ez persze nem jelent felhőtlen periódust, ellenkezőleg, a ma is gondot okozó jelenségek egy része már akkor is sok fejtörést okozott. Elsősor-

Szemes Mari Illyés Gyula: Malom a Séden című drámájában (József Attila Színház)

ban a vígjátékválasztás és -játszás terén. Mindenesetre az 1958-as évadban indul meg az eleinte igen sikeres, később szintelenebbé váló Rozov-sorozat, melynek kezdő darabjában - *Boldogság merre vagy?* Bodrogi Gyula első kirobbanó sikerét aratta. Az igényes szórakoztatás jegyében klasszikus művekkel is sikeresen próbálkozik a színház: Lope de Vega *A kertész kutyája* című vígjátéka Egri István rendezésében emlékezetes sikert aratott. A vígjáték női főszerepét játszó Komlós Juci Füst Milán jegyzetei szerint ez alkalommal Bajor Gizi alakításának emlékével is felvette a versenyt. Ugyancsak Komlós Juci és Sinkovits Imre főszereplésével nagy siker - és r32 előadás - Sardou *Szókimondó asszonyság* című vígjátéka, Egri István rendezésében. Kállai István 1958 decemberében bemutatott újabb drámája, *a Kötéltánc* 7o előadást ért meg, József Attila-díjat kapott, és az egyik legsikeresebb produkcióként emlékezetes.

A közönség végérvényesen hozzászokott, hogy Angyalföldön nemcsak működik színház, de bármely más régi pesti színház kiemelkedő produkciói sorában rangosnak számító előadások is születnek itt. Ez a korszak több, már akkor közkedvelt vagy azóta megszeretett színészünknek nyújtott sokrétű lehetőségeket: Komlós Juci és Ráday Imre felejthetetlen színészpárosa ezekben az évadokban vált igazán emlékezetessé, Gobbi Hilda gazdag pályafutása sok kedves szerepét játszotta el ezekben az években. És a fiatalok: Kállai Ilona, Szemes Mari, Örkényi Éva, Sinkovits Imre, Bodrogi Gyula mind-mind e társulat tagjai-ként aratták első komoly sikereiket. Egri István és Ráday Imre rendezői minőségükben is kitűnő előadásokat produkáltak, de rendezett rajtuk kívül Szinetár Miklós, Máté Lajos, Lovas Edit, Seregi László - hogy csak néhányukat említsük. Fiatal társulat, koncepciózus rendezőgárda. Az első korszak - egy-egy bukás ellenére is - feltétlenül, egyértelműen pozitívan értékelhető. Bár már ebben az időszakban is mutatkoznak olyan darabválasztási gyengeségek, mint Hedda Zinner *Egy kis bécsi kávéháza* vagy Le Sage *A csalafinta bárónő* című vígjátéka. Persze baj még nincs, de ezek az első jelek egyenesen mutatnak a később nagyobb számban előkerülő „víg-játékipari termékek" felé.

A virágzás szakasza: 19&2-68

Az 1962-63-as évad a változás, a továbblépés évét jelentette. Az immár hat évada dolgozó színház társulata kipróbált, tehetséges, nagy ígéreteket hordozó színészek sikeres együttesévé kovácsolódott. Kialakult a maga „külön" közönsége, de a „hagyományos" színházlátogató közönség is számon tartotta már. A szín-ház az 1962-63-as évadra bérletsorozatot hirdetett; az első alkalommal 5600 bérlettulajdonosra számítottak. Az el-múlt öt év mérlege kedvező volt: 1700 előadás zajlott le 25 különböző műből, több mint egymillió néző előtt. Ebből csak az 1961-es év 207 00o nézőt hozott. A színház minden szempontból túljutott a gyermekéveken, a szervezés és tervezés első nehézségein, és eljutott ahhoz az időszakhoz, amikor kultúrpolitikáját kiteljesíthette, kapcsolatát közönségével elmélyíthette, az előadásra szánt műveket művészi szempontból tovább csiszolhatta, előadásait tökéletesíthette.

Mindezek elősegítésére a nyugdíjba vonult Hegedűs Tibor után - Lendvai Ferenc 1958-ban elszerződött a színháztól, utódja Hegedűs Tibor lett - az 1962-63-as évadtól új főrendezőt kapott a színház, Kazán Istvánt, aki őszinte lelkesedéssel látott munkához. Rendezői munkáját az 1968-69-es évadig általában siker övezte, olyan előadások születtek ezalatt, melyeket nyugodtan nevezhetünk színháztörténeti jelentőségűeknek. A színházhoz kerülése utáni első esztendőket az egész műsorpolitika fellendülése jellemezte. Mindent egybevetve el kell ismernünk ezt a hat évadot a szín-ház eddigi legjobb korszakának. Természetesen ez az időszak is tartalmaz buktatókat, de egészében erős, koncepciózus együttes jól irányított munkáját reprezen-

tálják a bemutatásra kerülő művek. Az olyan színházat, ahol minden évadnak megvan a maga nem egy, hanem átlagosan két-három feltétlen kiemelkedő sikere, méltán nevezhetjük sikeresnek, virágzónak.

1962-63: az évad mindjárt sikersorozattal kezdődik: Jaroslav Dudek vendégrendezésében Dumas-Planchon *1 /áram testőr* című vígjátékával. (Ez volt az a híressé vált előadás, melyben Dudek - Sinkovits sajátos, sokszínű tehetségére alapozva - 13 különböző szerepet játszatott el vele egy előadáson belül.) Kiemelkedő siker Kállai István új darabja, a *Férjek a küszöbön,* Kazán István rendezésében, élénk kritikai visszhangtól kísérve. Az évad legnagyobb érdekessége és talán legszebb produkciója Tennessee Williams *Üvegfigurák* című drámája, szintén Kazán rendezésében. „Őszinte elismerés illeti a József Attila Színházat, hogy műsorára tűzte s még inkább azért, hogy a nagy művészi fel-készültséget kívánó drámát szinte hibátlanul adta elő" - ez volt az általános-nak mondható kritikai vélemény. Az előadás nagy sikert hozott a két főszereplőnek: Örkényi Évának és Sinkovits Imrének - az *Üvegfigurák* kettejük felejthetetlen alakításának emlékében él. És végül az évad nagy zenés sikere: Deval *Potyautasa* Benedek Árpád rendezésében, Törőcsik Mari - vendégként - és Bodrogi Gyula főszereplésével, mely 152 előadást ért meg.

1963-64: az évad folytatása az előző évi sikersorozatnak. Mindjárt az első bemutató Kazán rendezésében Osztrovszkij *Hozomány nélküli melyasszonya,* mely „a színháznak fennállása óta legmagasabb színvonalú megnyilvánulása"

vélekedtek róla kritikusai. (Főszereplője Darvas Iván volt.) Az évad másik két, ehhez fogható sikere Szomory Dezső *II. József császára* - ugyancsak Kazán rendezése - Darvas főszereplésével. Mindkét előadásnál a rendező, a színészek és maga a darabválasztás egyaránt létrehozói az osztatlan sikernek. Harmadikként ismét egy zenés darab következik a sikerlsitán: a 117 alkalommal játszott, *Imádok férjhez menni* című Maugham-vígjáték Benedek Arpád rendezésében. A kritikai vélemény itt már erősen megoszlott az üggyel kapcsolatban : megjósolták a darab vonzereje folytán a közönségsikert, erősen vitatva annak valódi érté-két. Mindenesetre az előadás Váradi Hédi, Darvas Iván és Bodrogi Gyula főszereplésével művészi szempontból - legalábbis eleinte - nem volt komolyan kifogásolható, bár Bodrogit ebben az időben kritikusai már egyre többet figyelmeztetik bizonyos elkerülendő modorosságaira.

1964-65: a szezon Kazán rendezésében ismét Osztrovszkij-művel kezdődött, az *Utolsó* áldozattal, de a siker nem volt a *Hozomány nélküli menyasszonyéhoz* mérhető. Kállai új zenés vígjátéka, a *Keménykalaposok* is jóval gyengébb az előzőeknél. Az évad kiugróan nagy sikere Anouilh drámája, a *Becket avagy az isten becsülete,* Kazán rendezésében, Darvas Iván és Koncz Gábor főszerep-lésével. Ritkán lehetünk tanúi olyan szín-házi sikernek, amely a kritikusok egybehangzó elismerése mellett a közönség nagyfokú tetszésével is találkozik. Ez az Anouilh-darabnál megtörtént, megvalósult az egyetértés lelkesítő csodája. Sajnos azonban az elkövetkező években nem ismétlődött meg siker ebben a mű-fajban és ilyen hőfokon.

1965-66: az évad szenzációja Barillet-Grédy *A kaktusz virága* című zenés vígjátéka Kazán rendezésében. A kirobbanó sikerű előadás 119-es sorozatot ért el - és új típusú musicalprimadonnát avatott Voith Agi személyében. Fellépése szinte robbanásként hatott az addig kissé ellaposodott, elszíntelenedett zenés műfajban, közönség és kritika egyaránt az új csillagnak kijáró ünnepléssel vette körül.

Az 1966-69-es évadok a fentiek után nyugodtan össze is vonhatók, a stagnálás, helyenként a tagadhatatlan visszaesés jelei mutatkoznak. Mintha ki-fáradtak volna a színház szellemi energiái; a darabválasztások sematikusak, az előadások művészi színvonala sem fejlődik tovább a megkezdett jó úton. Egy-egy darab előadásszámai közepesek, három évad alatt egyetlen kiugrás André *Lulu* című zenés darabja Benedek Arpád rendezésében, 119 előadással.

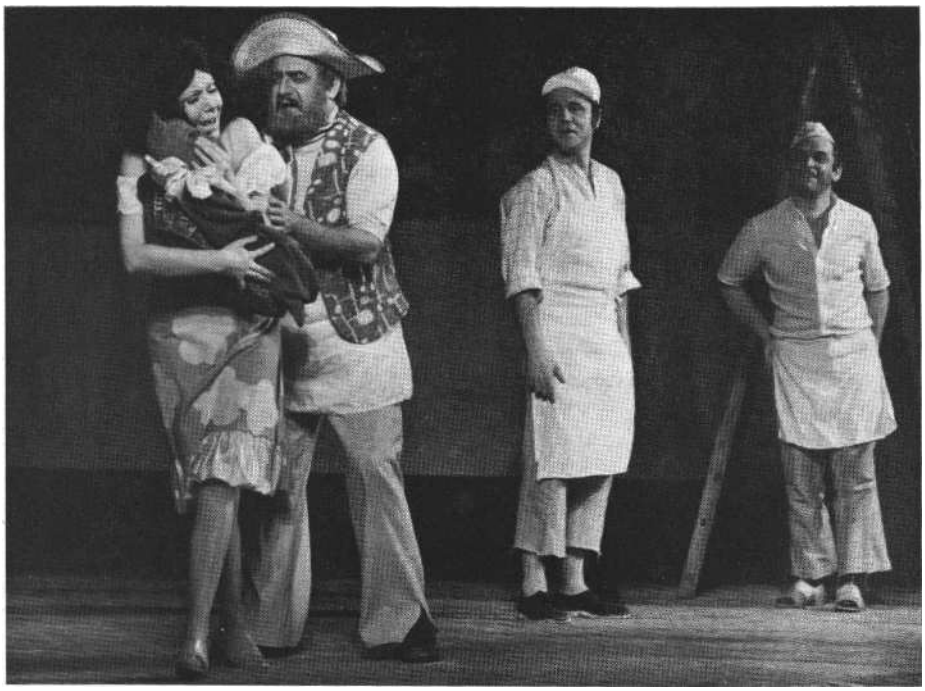
Feltétlen érdekes megemlíteni, hogy bár ebben az időszakban szép számmal játszottak magyar műveket, de igazán emlékezetes előadás, egyértelműen nagy siker nem született. Ennek ellenére feltétlenül színvonalat és színt jelentettek még: Gyárfás Miklós: *Kényszerleszállás* (1966), *Egy nő, akinek lelke van* (1967), Kállai István: *Csodabogár* (1966), Mesterházi Lajos: *Férfikor* (1967), Németh László: *Nagy család* (1968). Nem ugyan-ez az igényesség jellemzi már Berkesi András: *Thomson kapitányát* (1968), Kopányi György: *Neveletlen példaképét* (1968), nem is beszélve Gabányi Árpád: *Aba Sámuel* királyáról (1969). A zenés műfaj előadásai is csak számokban hoznak eredményt. De a közönség szemében a Voith-Bodrogi páros felléptetésének változatlan sikermechanizmusa egyelőre még feledteti a súlyosabb hibákat.

Az átmeneti időszak: 1969-71

Az 1969-7o-es évad kezdetére Kazán már elhagyja a József Attila Színházat. Ez az évad két zenés sikert hozott, de ezek színvonala már meg sem közelítette az előző évekéit (Kerr: *Mary, Mary* és a Chaucer műveiből dramatizált *Canterbury mesék).* Ezek az esztendők jelen-tették a színház eddigi történetének mély-pontját, melyből igazán a mai napig sem sikerült teljesen kilábalni. A társulat összetétele is jelentősen megváltozott az elmúlt évek alatt: súlyos veszteségek érték a színházat éppen azoknak a művészeknek elszerződésével vagy nyugdíjba vonulásával, akik mind a drámai. mind a vígjátéki vagy akár zenés műfajokban is kiválóak voltak. A színház műsorösszeállításának színvonala is nagyot esett ebben a két esztendőben - úrrá lettek a sablonok. Olyannyira, hogy a kritika is felfigyelt a színház bizonytalanságára. Goldoni *A szmirnai komédiások és* Hašek *Svejk a hátországban* című vígjátékai-nak bemutatása kapcsán kifejtették ama véleményüket, hogy különösen Goldoni művén keresztül (Szirtes Tamás rendezése) a színház megtalálhatná valódi, jó értelemben vett „népszínház" jellegét. A Hašek-adaptációval is általános volt az egyetértés, amit viszont megjegyzés tárgyává tettek, az a mű nem C ég színvonalasnak ítélt színpadi átdolgozása Bodrogi Gyula műveként.

1971-től

Ahogy 1962-ben megérett a színház a továbbfejlődésre, továbblépésre, úgy 1971-72-es évadja is szükségszerű változásokat követelt. A változást ezúttal Berényi Gábor főrendezősége hozta magával. Az első évad műsorpolitikája már világossá tette *az új* főrendezői koncepciót: elég, ha az általa rendezett műveket végignézzük. Egy klasszikus: Beaumarchais *Figaró* házasságának ízlése, játékos előadása; Kertész Akos *Makra* című regényének színpadi átültetése, nagy sikerrel, jelentős lépésként. Vegül egy zenés vígjáték, vegyes sikerrel: Neil Simon *Ígéretek, ígéretek* című művének bemutatása. A program mindenesetre világossá vált: a komoly magyar szín-



Tóth Judit, **Horváth Gyula, Haumann Péter és Bodrogi Gyula Suassuna: A kutya testamentuma című vígjátékában (Iklády László felvételei)**

padi irodalom felkarolása, igényes, színvonalas szórakoztatás, ha lehet, klasszikus művekkel. A program azonban bármenynyire világos volt, az elmúlt évek során maradéktalan megvalósítása mégsem sikerült. Így is születtek az elmúlt évek-ben nagyszerű előadások, ha a kirobbanó nagy sikerek - legalábbis e színház életében korszakalkotó - teljesítmények váratnak is magukra. Érdemes azért - különösebb részletezés nélkül - végigszaladni ezeknek az esztendőknek bemutatóin.

Az 1972-73-as évad két érdekessége az új Kertész Akos-mű, mely a *Névnap* címet viselte, és Suassuna furcsa, érdekes darabja: *A kutya testamentuma.* A Kertész-darab Berényi rendezésében, Suassuna műve Seregi László rendezői munkájaként közönség- és szakmai sikerként egyaránt elkönyvelhető. *A kutya testamentuma* külön érdekessége volt Bodrogi Gyula és Haumann Péter remek színészkettőse, melynek Haumann Péter elszerződése miatt sajnálatos módon nem lett folytatása.

Az 1973-74-es évad nagy nyeresége a Shakespeare-vígjátékciklus megindítása. A sorozatban eddig három bemutató zajlott le: *A makrancos hölgy* Seregi rendezésében 1974-ben, a *Sok hűhó semmiért* Berényi rendezésében 1975 áprilisában és *A windsori víg asszonyok* ismét Seregi rendezői munkájaként 1975 decemberében. A sorozat igen nagy népszerűségre tett szert a közönség minden korosztálya, de különösen a fiatalság körében. Az évad érdekességei közé tartozott Szigligeti *Liliomfi* című darabjának zenésített, sőt beatesített változata Seregi rendezésében, és Braginszkij-Rjazanov: *Ma éjjel megnősülök* című víg-játéka, immár százon felüli előadásszámmal, Benedek Árpád rendezésében. Ez utóbbi darab ékes bizonyítéka annak, hogy mennyire kívánna a közönség jól megírt, mai témájú, a mai élet gondjaival, problémáival foglalkozó vígjátékokat látni.

Az 1974-75-ös évad kiemelkedő teljesítménye, érdekessége lehetett volna a Páskándi-mű: *A kocsi rabjai.* A megvalósítás azonban nem tudta elfeledtetni, sőt esetenként hangsúlyozta a mű eredendő hibáit. O'Neill *Vágy a szilfák alatt* című drámája igen nagy közönséget vonzott - sőt vonz napjainkban is. Seregi László következetes, koncepciózus rendezői munkája azonban mégsem érvényesülhet maradéktalanul a kompromisszumos megoldásokból született szereposztás adottságai közt.

Végül elérkeztünk az évadok sorában az ideihez, melynek eddigi bemutatói közül egy biztos siker, jó előadás: Ayckbourn: *Nálunk, nálatok, náluk* című vígjátéka Benedek Árpád rendezésében. A többi bemutatóról - a már említett, Seregi rendezte *A windsori víg* asszonyokról, Suksin: *Jómadarak* című szatírájáról (rendező: Berényi Gábor), Miller: *A salemi boszorkányok* című drámájáról (rendező: Berényi Gábor) és Kaló Flórián vígjátékáról - majd dönt az idő.

Minden effajta összefoglalás hibája, hogy óhatatlanul kimaradnak belőle köz-tudott dolgok. Például a színház sikeres külföldi vendégjátékai vagy „tájolásai". Vagy a statisztikai adatok. Mégis szükségesnek érezzük megemlíteni, hogy a színházat fennállása óta évenként átlag 210-230 000 néző látogatja, vagy hogy az évenkénti kiadott bérletek száma 12-14 000 között váltakozik. Mindez részletesebb tanulmány tárgyát képezheti majd, a lényegen azonban nem változtat: sikerült az angyalföldi kerületben életképes színházat létrehozni. Hogyan tovább? A József Attila Színháznak ma már más a közönsége, mint amelyet an-nak idején megnyert magának. Ízlésében fejlettebb, véleményében önállóbb, általában műveltebb. A színház további fejlődését döntő mértékben befolyásolja a rugalmasság, az érzékenység minden felvetődő probléma iránt, és a bátor vállalás a kitűzött célok érdekében.

*

1976. március 1-én Miszlay Istvánt nevezték ki a társulat új igazgatójának. A József Attila Színház történetének következő fejezete immár az ő működéséhez fűződik.

(A szerk.)

KOLTAI TAMÁS

Emlékek a jelenből

Két Efrosz-rendezés

Háztűznéző

Anatolij Efrosz tavaly volt ötvenéves, így nehéz továbbra is a szovjet rendezők tiszteletbeli „enfant terrible"-jének tartanunk. Ráadásul *Don* juanja 1974-ben elnyerte a belgrádi BITEF nagydíját. Vendégrendezésre hívta a Művész Színház (Roscsin : *Szerelvény a hátországba* című darabját állította színpadra, amelyet mi a Szovremennyik Színháztól láttunk) és Ljubimov is, ami nem csekélység, ha meggondoljuk, hogy a Taganka téri színház tizenkét éves fönnállása óta ő az első vendégrendező.

Gogol Háztűznézőjét 1963-ban már megrendezte a Központi Gyermekszínházban. Most a Malaja Bronnaján újra elővette a darabot, amelyet Gogol „egészen valószínűtlen históriának" nevez, mai olvasásban viszont a legszabályosabb realista komédiának látszik egy Oblomov-szerű hivatalnokról, Ivan Kuzmics Podkoljoszinról, aki nem tudja el-dönteni, hogy megnősüljön-e vagy se, és amikor végül a többi kérővel szemben elnyeri a szép kereskedőlány, Agafja Tyihonovna szívét, az utolsó pillanatban megszökik az esküvő elől.

A Háztűznéző előadása a kialakult színpadi hagyományok - és a szerzői instrukció - szerint úgy szokott kezdődni, hogy Podkoljoszin pipázgatva fekszik a díványon, és komótosan morfondíroz az idő múlásáról ; arról, hogy megint eltelt egy karácsony, és még mindig nem nősült meg. Időnként behívja a szolgáját, megkérdezi tőle, hogy járt-e a szabónál, aki az esküvői frakkját csinálja, a suszternál, aki a cipőjét készíti, és hogy vett-e hozzá megfelelő minőségű suvickot ... Azután tovább meditál a házasságközvetítőről és arról, hogy nem lehet ezt a dolgot elsietni, elvégre nem kicsiségről van szó. Amikor pedig beindul a vígjátéki gépezet, és megjelenik előbb a tüsténkedő közvetítőnő, majd a segítőkész barát, azután föltűnnek a kereskedővagyonra pályázó vagy egyszerűen csak ütődött kérők, a butuska menyasszonyjelölt affektáltan kéreti magát, akkor innen már egy rutinos együttes akár rendező nélkül is elboldogul a kimért helyzet- és jellemkomikumi pályákon. Még a társadalomkritika is kidomborodhat az orosz élet mihasznáinak és semmirekellőinek szatirikus rajzában...

Mondani se kell, Efrosznál mindez nem így történik.

Valerij Levental, Efrosz kedvelt díszlettervezője nyitott színpaddal fogadja a nézőt. Közepén fából készült, templombejáratot imitáló, négyszögletes kapu, cirkalmas virágdíszítéssel. A horizontfüggöny mögül ünnepélyes menet közeledik pravoszláv templomi kórus zengő hangjaira. *Esküvő.* Efrosz egy nászmenettel kezdi annak a darabnak az előadását, amely arról szól, hogy a háztűznézőből nem lesz esküvő.

A menet közben a színpad elejére ért. A zene egyre hangosabb; ünnepélyes diadallal tölti be a színháztermet. Majd hirtelen megszakad, a násznép hátat fordít, mozdulatlanná merevedik, és ezzel egyidőben a színpadot a magasban három oldalról körülvevő mintás tapéta megtörik, keskeny lemezekre válik szét, amelyek távvezérlésre megfordulnak a tengelyük körül, hogy szürkeruhás-cilinderes, siető urak és könnyű homok-futók korabeli metszetekre emlékeztető képét tárják föl. Pár másodperc múlva a tabló újra megelevenedik, helyreáll az eredeti kép, a szereplők szétszélednek, és elkezdődik a darab.

Podkoljoszin (Volkov) nyugtalanul, az üres színpadon járkálva tűnődik az első monológban. Nem eltunyult hivatalnok-Oblomov, hanem jó megjelenésű és jólöltözött „értelmiségi típus", akiben nincs parlagiság, és egyáltalán nem nevetséges, noha meglehetősen bizonytalannak és határozatlannak látszik. (Volkov a címszereplője Efrosz *Don* Juan-rendezésének is.) Szavait alig érteni, mintha magának beszélne, bár néha le-jön a nézőtérre, végigmegy a páholyok előtt, és a másik oldalon tér vissza a színpadra. Máskor meg kimegy a kuliszszák mögé, ott folytatja meditálásait, és csak néhány másodperc múlva jön vissza. Hirtelen izgalom vesz erőt rajta, bekiáltja szolgáját, Sztyepant (Usakov), és úgy érdeklődik a szabó meg a cipész után, mintha miattuk elkésne az esküvő-ről. Azután folytatja a járkálást. Ez a nekilendülés és lanyhulás megismétlődik néhányszor.

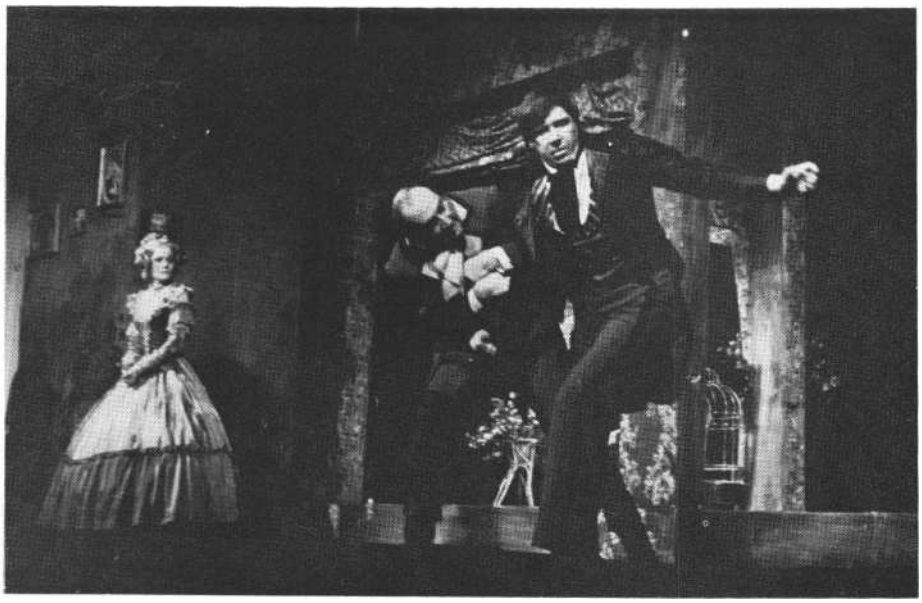
Fjokla, a házasságközvetítő (Andrianova) hiába kérleli, hogy menjen el Agafjához, a hónapokkal ezelőtt kiszemelt menyasszonyhoz, Podkoljoszin még nem határozta el magát. Kocskarjov (Kazakov) elhatározza, hogy kézbe veszi az ügyet, és ráparancsol barátjára, hogy most azonnal induljon vele együtt a lányos házba.

Megkezdődik a háztűznéző. A Fjokla összecsődítette kérők mind jelen van-nak. Jajicsnyica (Bronyevoj), akinek a neve tojásrántottát jelent, és ezt a többiek bánatos együttérzéssel veszik tudomásul, a noteszában föllajstromozott hozományt ellenőrzi. Zsevakin nyugalmazott tengerész (Durov) kikötői kalandjait meséli. Anucskin (Dorliak) finom-nak és előkelőnek akar látszani. Megérkezik Podkoljoszin és Kocskarjov is, és Agafja (Jakovleva) szemrevételezi a „választékot".

Ebben a jelenetben már nagyjából fölvázolódik az előadás témája: a házasság vonzása és a menekülés a házasságtól. Szélesebb értelemben nem is a hazasságról van szó, hanem *az elhatározásáról.* Arról, hogy változtassunk-e az életünkön. És a bátorságról, hogy merünk-e változtatni rajta. És ha változtatunk, vajon jobb lesz-e? Vagy az a jobb, ha minden marad úgy, mint eddig? Ami viszont nem jó ..

Ezt a kettősséget fejezi ki a színpadkép is, amelynek bal oldalára kis emelvényen begördül Agafja szobája, jobb oldalán pedig mindvégig ott áll egy könnyű homokfutó, belőle szállnak ki a kérők, de a „félbevágott" kocsi továbbra s benn-marad, nem zavarja az enteriőrt, hiszen nincs is enteriőr, ennélfogva amikor kávéval kínálják a kérőket, egyikük helyet foglal a bricskában, és ott fogyasztja el az italt. Agafja babaszobácskája mintás tapétájával, virágaival, bodros függönyeivel, kalitkában kani rival - vagy a homokfutó és az otthontalan szabadság. Ez a két választási lehetőség. Időnként fölhangzik a templomi zene, időnként kifordulnak a magasban a lapocskák a szürkefrakkos-cilinderes, vala-hová siető urakkal, egy pillanatra mindenki megkövül, azután folytatódik a játék.

Nem kell azt hinni, hogy Efrosz kiszikkasztja Gogolt, és szatíra helyett álmos melankóliába felhőzi a darabot. De a komikum mögött fölsejlik a tragédia mélyebb árnyalata. Kazakov csapott vállú, zsokésapkás Kocskarjovjának rogygyant eleganciájából, sviháksságából, nagyvilági blöffjeiből szomorúság árad. jakovleva negédesen pöntyög mint Agafja, de őszinte tanácstalansággal sorolja elő az ágrólszakadt kérők jó tulajdonságait. Voltaképpen mindegy, hogy kihez



Agafja (Jakovleva), Kocskarjov (Kazakov) és Podkoljoszin (Volkov) a Háztűznézőben

megy hozzá, egyszerűen változtatni akar az életén. És a kérők akármilyen komikusak, esettségük szánalmat kelt. Nem is riválisai egymásnak, inkább közösen lépnek föl, segítik a másikat, leporolják a ruháját, kihúzzák magukat akkor is, amikor a riválist dicsérik.

Efrosz egy-egy némajelenetet iktat a darabba, hogy kiemelje mondanivalóját. A cselekmény két pontján, amikor Agafja nem tud választani kérői közül, megjelenik egy kupec, és hatalmasra növesztett, fehér kesztyűs kezét fenyegetően emeli a társaság fölé - mintha „a másik Gogol", a fantasztikus realista egy művéből lépne elő. *Tőle* félnek. Agafja nem akar kereskedőné lenni, a kiérdemesült tengerész, az egzekutor, a francia műveltségre kényes (noha műveletlen) uracs pedig büszke rá, hogy „jobb ember", de pénz nélkül, hozomány nélkül mit sem ér a lelki nemesség.

Az egyik álomszerű betétből az is kiderül, hogy Agafja és Podkoljoszin vonzódnak egymáshoz. Amikor végre kettesben maradnak, többször is nekirugaszkodnak, hogy a boldogság állapotába hajszolják magukat: egymás szavába vágva sorolják föl, hogy mi mindenben (természetesen jelentéktelen apróságokban) hasonlítanak, de hamar kimerülnek, és tanácstalanul, szótlanul álldogálnak. Azután Podkoljoszin mégis elhatározza magát. Am Agafja egyedül maradva, az első boldog perc után csüggedten töpreng azon, hogy eddig csak élt, élt huszonhét évet, de nem volt alkalma élvezni a lányságát, a fiatalságát, most pedig jönnek majd a gondok, a gyerekek ... Es a gyerekek meg is jelennek, egymás után hatan, körülveszik, ő meg lassan, szomorúan ölébe vonja az egyiket, és elkezdi ringatni.

Podkoljoszin is monologizál az életén, amit most, íme, lezár, már nem tud rajta változtatni, nem mondhat nemet, nem szökhet el... Azután hirtelen gondol egyet, és kiszökik az ablakon. A menyasszonyi ruhába öltözött Agafja csöndesen sírdogál, amikor kiderül, hogy vőlegénye elszökött. Kocskarjov vigasztalása elől elhúzódik; a mindeddig virgoncan sündörgő fiók-Mefisztóban mintha megereszkedne a rugó: maga is megérzi az egész próbálkozás reménytelenségét. A szereplők az efroszi koreográfia szerint lassan kóválygognak a színpadon, a hangszóróban fölerősödik Podkoljoszin távolódó homokfutójának zaja, azután hátulról lassan megint elindul az esküvői menet, Agafja beáll a helyére, körülötte a hat gyerek, mellette összetörten Podkoljoszin, már nem a valóságban, hanem valami furcsa álomban, de nem is fontos, hiszen valóság és álom, házasság és magány, ünnepélyes esküvő és csapzott nászmenet végül is nem különbözik egymástól; szól az egyházi korál, a szereplők előrejönnek, majd csönd támad hirtelen, mindenki megfordul, fölbukkannak a szürkecilinderes urak, az erősítőből a lódobogás hallatszik, azután ismét zene, Agafja kilép a csoportképből, visszaül a karosszékébe, a virágkosaras-kanáris szobácska hátrakocsizik, a szereplők szétszélednek, a színpad sötétbe borul.

Amikor kivilágosodik, csak a fából készült cirkalmas kapukeret áll ott, ugyanúgy, mint az elején.

Zárójelben a Csehov-modellről

Már a *Háztűznézőben* is volt valami csehovi Efrosz színpadán. A sorsuk megváltoztathatatlanságába belefáradt hősök. A remény, hogy az élet jobbra fordul, és az álmok szomorú elapadása. A kisiklottság lírája és humora. Szánalom a tehetetlenek iránt és a kívülálló fölényéből származó irónia. A döntési szabadság megőrzésének látszata egy olyan helyzetben, amely előre kimérte a sorsot, és amelynek fölborítása a Csehov-hősöknél hallatlan vakmerőségnek látszik.

A Cseresznyéskert Efrosz harmadik Csehov-rendezése, de nem tudta a maga Csehov-trilógiáját olyan gyors egymásutánban létrehozni, mint Horvai István. Az 1966-os *Sirály* után elkerül a Komszomol Színház főrendezői posztjáról, s amikor a Malaja Bronnaján két évvel később a *Három nővért* állítja szín-padra, akkora botrányt kavar vele, hogy az előadást le kell venni a műsorról. Hét évig kell várnia a *Cseresnyéskertre,* hogy azután megrendezhesse - Ljubimov színházában, a Tagankán.

„Efrosznak nincs szerencséje Csehovval" - fogalmazta meg finoman egy moszkvai ismerősöm.

Tíz év távlatából visszatekintve ma már nyilvánvaló, hogy Efrosz *Sirálya,* együtt Krejča egyazon évjáratú (1966-os) nevezetes *Három* nővérével, megterem-tett egy Csehov-modellt, amelyet megcáfolni lehet, de megkerülni nem. A két előadás, ha sok tekintetben különbözött is egymástól, először szakított radikálisan a Sztanyiszlavszkijtól származó melodramatikus Csehov-képpel, hogy fölváltsa egy másikkal, amely keményen fogalmazott drámai helyzeteivel, ideges nyugtalanságával, illúziótlan szemléletével sokkal jobban megfelel napjaink színházról és társadalomról alkotott felfogásának. Efrosz és Krejča nyomában tíz év alatt elszaporodtak, még inkább elszabadultak az önálló Csehov-értelmezések. Farce-ok, viharos tempójú komédiák, kegyetlen groteszkek, előabszurdok jöttek létre, amelyek nemegyszer annyira túlhajtották a gyermeki örömmel föllelt motívumokat, hogy láttukra talányosnak mutatkozott: Csehovról van-e még szó.

Ezek az előadások kivétel nélkül Krejčára és Efroszra mutatnak vissza.

Annyi bizonyos, hogy Csehovot már nem lehet a „régi módon" játszani. Még a Művész Színház - hagyományait aggódva őrző - műhelyére sem maradt hatástalan az újítás, legalábbis Livanov 1969-es Sirály-előadásának tanúsága szerint. Jefremov 1972-es búcsúrendezése a Szovremennyikben (ő is *a Sirályt* állította színpadra) pedig aligha született volna meg Efrosz *Sirálya* nélkül.

Moszkva egyik friss Csehov-előadása a Komszomol Színház *Ivanovja,* Zaharov és Stein közös rendezésében. Itt már a szereposztás is hivalkodóan tüntet az elszakadással a hagyománytól. A darab orosz-szovjet előadásainak történetében

valószínűleg először, a címszereplő nem úgy jelenik meg, mint „az orosz Hamlet" - ahogy az irodalomtörténészek agyonmagyarázták. A rendezői gondolatmenet formailag hasonló, mint a *Háztűznéző*-nél, ha maga a folyamat a fordítottja is - és persze az eredmény sem olyan jó. Efrosz a Csehov Ivanovjánál nem kevésbé agyonmagyarázott Podkoljoszin-Oblomovot váratlanul intellektualizálta, és egy modern értelmiségi elidegenedett vonásaival ruházta fel; Zaharov és Stein, éppen ellenkezőleg, akkor fosztotta meg Ivanovot hamleti és manfrédi pózaitól, amikor még divatos ugyan, hogy a Csehov-hősök korunk kérdésein töprengve filozofikus arcot öltsenek, de úgy látszik, már a demisztifikálás is divatba jön - így aztán Ivanov pontosan Oblomovra kezd hasonlítani.

Már attól is persze, hogy Leonov játssza, ez a köpcös komikus, aki legutóbb Sancho Panzaként aratott sikert. A legtöbb, amit tehet, az, hogy a legkevesebbet teszi: joviális lényét megfegyelmezve, gyermeki ártatlansággal engedi, hogy az egzaltált nők - Anna és Szása - megsimogassák a fejét, és Hamletet *vagy* Manfrédet lássanak benne.

Ez persze nagyon veszélyes, ha az előzményei visszakövetkeztethetők is: Krejča Ivanovjában *a* környezet hajszolta a címszereplőt öngyilkosságba. Leonov Ivanovja viszont eleve alkalmatlanabb-nak mutatkozik az életre - különösen Csurikova hiperérzékeny, lefojtott hisztériáját állandó ideges vibrálásban, váratlan hangulati váltásokban levezető Anna Petrovnája mellett. A színésznő játéka valóban kivételes, és ha a darab címe nem *Ivanov,* hanem *Sára Abramszon* volna, végig is lehetne követni a rendező logikáját. Csak akkor az előadást be kellene fejezni a harmadik felvonással, amikor Sára azaz Ivanovné, Anna Petrovna - lassan kilépdel Lebegyevék szalonjából, és áttűnik az örökkévalóságba.

De van még egy felvonás, éppen ebben a szalonban, amely korábban már díszlettervezőileg elmondta a darabot. Ugyanis a színpad egyetlen lépcsőfokkal mélységében ketté van osztva, és a két félszínpad egymás tükörképe. Így amikor az első felvonás végén a kettőt elválasztó függöny fölmegy, a hátsó színpadon már folyik a Lebegyev-szalon sürgölődése, majd a szereplők átjönnek az elülső tükörszínpadra, és még egyszer ugyanúgy eljátsszák a felvonás kezdetét. Mindez hathatósan illusztrálja a vidéki élet egyformaságát, de - a társaság groteszk rajzával együtt - *csak* illusztrálja. Arra már nem szolgál kellő magyarázattal, hogy a két fölhevült nő mit talál a szegény, semmit sem értő Ivanovban, és hogy a stupid társaság miért pusztítja el ezt a nála semmivel sem különb, jelentéktelen embert. Az öngyilkos lövés az esküvői vendégek zárt gyűrűjében csat-tan el, és Ivanov kettős sorfal között támolyog a színpad elejére, hogy térdre esve, kezét csodálkozón kifordítva, kérdő tekintettel meredjen a közönségre.

Cseresznyéskert

Efrosz meghívása a Taganka téri színházba meglepő. Tizenkét év alatt Ljubimov nem hívott vendéget; egy jelentéktelen előadáson kívül mindent maga ren-

Anna (Csurikova) és Ivanov (Leonov) a Komszomol Színház Ivanov-eléadásában

Jelenet Efrosz Cseresznyéskertjének második felvonásából

dezett, nem is tűr meg környezetében másik rendezőt. Ha viszont meghív valakit, az csakugyan nem lehet más, mint Efrosz. Ljubimov szellemi kapacitására vall, hogy legnagyobb riválisát hívja meg oroszlánbarlangjába, és Efroszéra, hogy idegen pályán is kiáll a mérkőzésre. Kettejük között van rokonság, ami mindenekelőtt a kemény, pontos színpadi fogalmazáson, az érzelgősséget következetesen távol tartó szemléleten, az előadások zaklatott ritmusán, dinamikáján, képszerűségén és a színházjelleg kidomborításán alapszik. A különbségek is számottevőek természetesen, mégis fontosabbnak látszik, hogy ez a két rendező azonos színházi nyelven beszél.

Azon még érdemes lenne eltűnődni, hogy két botrányos Csehov-előadás után Ljubimov miért a *Cseresznyéskertre* hívta meg Efroszt, ha nem tudnánk, hogy először az Othellóról volt szó, amelyben maga Ljubimov játszotta volna a címszerepet (a negyvenhat éves koráig csak színészként ismert rendező tizenhárom éve nem lépett színpadra), Jágót pedig Viszockij. A próbák éppen hogy csak elkezdődtek, amikor Ljubimov elállt a tervétől, és Shakespeare helyett Csehovot bízta Efroszra.

Tegyünk kitérőt két mondat erejéig: az elkészült *Cseresznyéskert* annyira nem nyerte meg Ljubimov tetszését, hogy összekülönbözött Efrosszal. A bemutatót meg sem hirdették, egy aznapra esedékes másik darab helyett tűzték műsorra váratlanul, és azóta is csak el-elvétve tűnik föl a repertoáron.

És most lássuk az előadást.

Levental fehérbe öltöztette a színpadot. A „gyerekszoba" enteriőrje kibővül egy szürrealista látomással: hátul középen, kis járást hagyva a fehér horizontfüggönyig, fehér domb áll. Sírhalom, fehér kősíremlékekkel, fehér törzsű fákkal. Forgóra van építve, a négy felvonásban más-más oldalával fordul a nézőtér felé. Az elsőben kis teázóasztal tartozik hozzá, a másodikban Ranyevszkaja karosszéke áll a domboldalon, a harmadikban hosszúkás pad előtte, a negyedikben pedig lépcsők vezetnek a sírokhoz. A térkiképzés egyszerre tölti be feladatát a szobabelsőkben és a szabadban játszódó jelenetekben. Bútor csak a két kis babaszék a színpad két oldalán, az ódon szekrény, amelyhez Gajev szónoklatát intézi jobb hátul, az említett karosszék és a dombra vagy köré épített padok. (Alig használják őket, Efrosz színházában ritkán ülnek le a szereplők.) A fehér horizontfüggönyön halványan festett óriási családi fotók. Előfüggöny nincs.

Minden fehér. A virágváza, a bútorok, a domb a sírkövekkel. Kétoldalt áttetsző fehér tüllfüggöny zárja le a színpadot, mindkettőt szélgépek lebegtetik finoman az előadás egész ideje alatt. A jobb és bal portálon egy-egy fehér ajtó, brokátfüggönnyel. Virágzó fák a dombon, virágzó ágak belógatva a rivalda fölé. Fehérek a ruhák is. Csak Firsz frakkja fekete, és Ranyevszkaja terít magára fekete gyászköpenyt az utolsó felvonás búcsújelenetében.

Az előadás kezdetén a félhomályos színpadon a szereplők szoros csoportban a dombon állnak, és halk gitárszóra énekelnek. A játék az elpattanó húr fölerősített, ijesztő hangjával kezdődik, és a negyedik felvonás végén így is fejeződik be. Még kétszer hangzik fel: darabbeli helyén, a mezei kiránduláson, egymás után, kis szünettel, fenyegetően.

A Cseresznyéskert Csehov legkérdésesebb darabja. Máig nem sikerült megnyugtatóan eldönteni sem a műfaját, sem azt, hogy Csehov pontosan mire szánta. Sztanyiszlavszkij állítólagos félreértelmezése, amely nem vette figyelembe a „komédia" megjelölést, hosszú évtizedekre meghatározta a darab elégikus előadásmódját. Az utóbbi években, érthető ellenpontként, túlsúlyba jutott a harsányan vígjátéki, csaknem bohózatszerű fölfogás; egyre több rendező kezdte megkérdőjelezni a szereplők érzékeny lelki tartását, távolságtartó irónia lopódzott az értelmezésbe, sőt sokan kisszerű nyavalyáikat önsajnálatba bújtató finomkodóknak ábrázolták őket, akiknek. az élete, a szertefoszlott múlthoz való ragaszkodása merő önámítás és abszurditás.

Ez a sok tekintetben termékeny szemlélet kimozdította ugyan a holtpontról a *Cseresznyéskert* rendezői elemzését, de nem tudott megbirkózni azzal az összetett világképpel, amely Csehov utolsó darabjának és késői novelláinak közös jellemzője. Nevezetesen az értékek pusztulásának és az új értékek születésének dialektikájával, a túlélt múlt és a várt, de bizonytalan jövő közötti őrlődéssel - magával a csehovi tétovasággal, fájdalom és öröm, kiábrándultság és remény, hit és szorongás bonyolult érzéseivel.

Efrosz most arra tett kísérletet, hogy közelebb kerüljön ehhez a csehovi világhoz, és egyszersmind el is távolítson tőle, általánosabb érvénnyel fogalmazva meg, amit talál benne.

Kevesebb a kemény kopogás, az ironikus groteszk, mint korábbi Csehovjaiban. Az egész előadást lírai nosztalgia, lebegő költőiség, finomság és érzékenység hatja át. De tévedés volna azt hinni, hogy Efrosz visszatér a Művész Színház elomlóan poétikus, lomha és naturalista hagyományaihoz. A *Cseresznyéskert előadása* ugyanolyan vakítóan tiszta, szinte bántóan éles fényben játszódik le, mint egykor *a Királyé.* A Taganka téri színház színészei őrzik energikus lényüket. Nem szépelegnek és nem érzelegnek - a pállott enerváltság magától a színház szellemétől idegen. A ritmus Efroszhoz híven hajszolt, a játék időtartama szünettel együtt sem több két és fél óránál.

Miről szól hát Efrosz *Cseresznyéskertje?*

Az emlékek és illúziók végső elporladásáról. A szereplők mintha saját múltjuk gyermekszoba-fehérségében járkálnának, hogy visszatalálnak ártatlanságukhoz, a cseresznyéskert egykori tiszta-szép reményeihez. De a régi álmokat nem lehet utolérni. A cseresznyéskert, a fiatalság tisztasága örökre szertefoszlott, visszatalálni nem lehet hozzá.

Mint ahogy a *Háztűznéző* sem a házasságról szól, a *Cseresznyéskert* éppúgy nem

szól a cseresznyéskertről. Most válik először érthetővé, miért nem jut el Ranyevszkaja tudatáig Lopahin örökös figyelmeztetése a cseresznyéskert fenyegető elárverezéséről. Ranyevszkaja nem tud mit kezdeni a valódi cseresznyéskerttel. Számára nem realitás, csupán az emlékek lebegő valósága. Akár elárverezik, akár nem -- mint birtok, neki nem jelent semmit, föl sem tudja fogni, képtelen bármit is kezdeni vele. Ha megmaradna, akkor sem lenne már az övé. A cseresznyéskert nem létezik - csak mint emlékezés egy fiatalkori ábrándra. Ezért nem hallani Efrosz színpadán a naturalista előadások kedvelt záróeffektusát, a cseresznyéskert favágóinak kopácsolását, amire rendszerint lemegy a függöny.

Az emlékek lebegő valósága ekképpen a játék költői színterévé válik. Mit kezdünk vele? - kérdezi Efrosz. A cseresznyéskert egykori álmodozói, élettapasztalatuk terhével a vállukon, megalkuvás és önfeladás elől menekülve, újra együtt vannak, és nem tudnak segíteni egymáson. Erről szól Efrosz *Cseresnyéskertje.*

Mindez elsősorban Ranyevszkajára vonatkozik. Alla Gyemidova alakításában ő ennek az előadásnak a középpontja és abszolút főszereplője.

Fiatal, széparcú, törékeny termetű és lányos alkatú. Föltűzött haja kiemeli vonásainak finomságát. Leejtett vállal, puhán jár, modern szabású, vékony selyemruháján átderengenek testének vonalai. Melegség, érzékenység és szeretet árad belőle. Sápadt arcán szinte állandó félmosoly. Mindenkihez kedves, senkit sem bánt meg szándékkal, még a háromszor berontó részeg vándorlegényt is megértő érdeklődéssel nézi. Bohém, de nem frivol. Ideges, de nem durva.

Néha mintha Ruttkai Éva Ranyevszkajájára emlékeztetne, azzal a különbséggel, hogy hiányzik belőle az érdesség, a kacérság, a néha fölcsattanó éles nevetés és a közönségesség. Természetesen eszébe sem jut leteperni Trofimovot; amikor tánc közben hozzásimul, a mozdulata inkább anyáskodó, mégis tele van érzékiséggel; amikor pedig melléülve a vállára hajtja a fejét, és kezét a fiú combján felejti, ezt is csak Trofimov veszi észre, és ideges visszahőköléssel keresztbe veti a lábait, közéjük szorítva az asszony kézfejét.

Gyemidova Ranyevszkajája egy apránként elherdált életből menekül vissza a tisztaság szigetére, anélkül, hogy egy pillanatig is kétséges lenne: újra el fog

Ranyevszkaja (Gyemidova) és Lopahin (Viszockij) a Cseresznyéskertben (Színház a Tagankán)

menni abba a megutált, másik életbe, Párizsba, a férfi mellé, akit szeret - és tovább vágyakozik majd a „gyerekszoba" fehérsége után. Es most már az a reménye sem marad, hogy az ártatlanság kora visszaszerezhető.

Csak néhányszor tör ki Gyemidova-Ranyevszkajából a látszólag nyugodt felszín alatt lappangó vulkán. Először akkor, amikor Trofimov megérkezése után - halott kisfiát, Grisát említi. Felcsukló zokogással rohan körbe a színpadon - hátul a domb mögött, hogy elrejtse fájdalmát. Másodszor a padon, szemközt a nézővel, kétoldalt a támlára nyújtott karral, rezzenetlen arccal hallgatja végig Lopahin beszámolóját a cseresznyéskert elárverezéséről. Hirtelen a gyomrára szorítva a kezét, hisztérikus görcsbe rándul, föláll, a fizikai fájdalom a földre húzza, majd amikor fölsegítik, kirohan. Néhány perc múlva újra mosolyogva, nyugalmat erőltetve jelenik meg.

És a többiek? Lopahin vagy a fiatalok: Trofimov és Anya, akiknek nincs múltjuk és nincsenek emlékeik? Ők csak statiszták ebben a drámában, amely Ranyevszkaja köré szerveződik. Viszockij Lopahinja erőteljes alakítás, de a rendezői fölfogás szerint nem hangsúlyozza a magát alulról fölküzdő újgazdag társadalmi vonásait. Ugyanolyan kifinomult, mint a többiek, őszintén aggódik a cseresznyéskert sorsáért, és bár egy vad, vodkamámoros jelenetben előbukkan belőle a friss tulajdonosi gőg, később újra lefoszlik róla; „durvasága" annyiból áll, hogy a szeretet paroxizmusától hajtva erőszakosan kényszeríti rá az elutazó Trofimovra - degeszre tömött pénztárcáját.

Efrosznak az új nemzedékről alkotott véleménye a második felvonás végén fogalmazódik meg. Anya (Csub) és Trofimov (Zolotuhin), akik között kapcsolatnak még csak árnyéka sincs, a cseresznyéskertről beszélgetnek. A fiú, hátára vetett és elöl két ujjal összefogott zakó-ját gyűrve, hirtelen odalöki, a lány arcába vágja a híres mondatot, de úgy, hogy szinte a testén is végigvág vele: „Egész Oroszország a mi kertünk !", és vad, izzó haraggal folytatja a monológot, vádol és dühöng, miközben rója a színpadot... „csak filozofálunk, panaszkodunk az unalom miatt"... már a színpad elején jár... „és vedeljük a pálinkát"... ezt nekünk mondja, a közönségnek, az arcunkba sziszegi... A folytatás a jövő-ről már belevész az általános hangzavarba: Anya és Varja (Zsukova) magában beszélve járkál föl s alá; Jepihodov (Dzsabrailov) nyitott szája elé tartja a pisztolyát, és elnyújtott á-hangon beleénekel, mint holmi mikrofonba, ráadasul az egészet a közönségnek játssza el; Jása (Suljakovszkij) sem zavartatja magát, gitározik, és ő is dalol furcsa fejhangon... A jelenet egyszerre komikus és szánalmasan tragikus.

S végül a befejezés. Anya a domb lépcsőjén térdel, egy síremlék előtt, amelyet fekete koszorú díszít. Búcsúja („Isten veled, régi élet!") nem hangzik reménytelenebbül, mint Trofimov válasza („Éljen az új élet!"). Lassan mindannyian fölállnak, és libasorban kimennek a jobb oldali ajtón. Lopahin egyenként búcsúztatja őket. A színpad pár pillanatig üres, majd hisztérikus sírással Gyernidova hirtelen visszarohan oldalról; a többiek követik, csitítják, támogatják, és ami-kor megnyugszik valamennyire, mindannyian fölmennek a dombra. Bejön Firsz (Roninszon), támolyogva az egyik ajtótól a másikig, és anélkül, hogy elmotyogná a monológját, zihálva, sírva le-rogy a „sírdomb" lépcsőjére. Fönt pedig halkan fölhangzik a szomorú ének, mi-közben a kis csoport a homályba vész.

Elpattan hangos dobbanással a húr, és a színpad sörétbe borul.

másfél flekk

A „flekk" az újságírónyelvben egy gépelt oldalt jelent. Másfél flekk tehát másfél gépelt oldal. Ezzel a rovatcímmel, a rovatban pedig a címhez illő rövid írásokkal ezután gyakran fog találkozni az olvasó. Miért éppen másfél flekk:? Úgy érezzük,, ennyi helyen már el lehet mondani valami lényegeset egy színházi előadásról, jelenségről vagy szerepről. A kis terjedelmű kritika - és nemcsak a kritika, hanem a jegyzet, portré, glossza, karcolat is - sajátos műfajt képviselhet. Néha a színházi előadásoknak valamelyik részmozzanata válik különös jelentőségűvé. Egy írói megfigyelés, egy rendezői ötlet, egy színészi pillanat, a díszlet vagy csupán egyetlen jelmez. Esetleg egy mellékszereplő vagy statiszta jelenléte, és az is lehet, hogy egy gondolat, amelyre fölfűzhető az egész produkció. Ilyenkor ezek érdemesek a megörökítésre.

Ezek az írások természetesen mások, mint a „szabályos" kritikák. Negyvenöt gépelt (vagy hatvan nyomtatott) sorban nem is lehet szabályos kritikát írni. A „másfél flekkesek" szerzői vállalják az arányok megbillentését, a szubjektív hangvételt és a tömör fogalmazáshoz nélkülözhetetlen szókimondást. A rövidség olykor előny : állásfoglalásra kötelez, és világos fogalmazásra sarkall. A műfaji lehetőségek pedig szinte végtelenek.

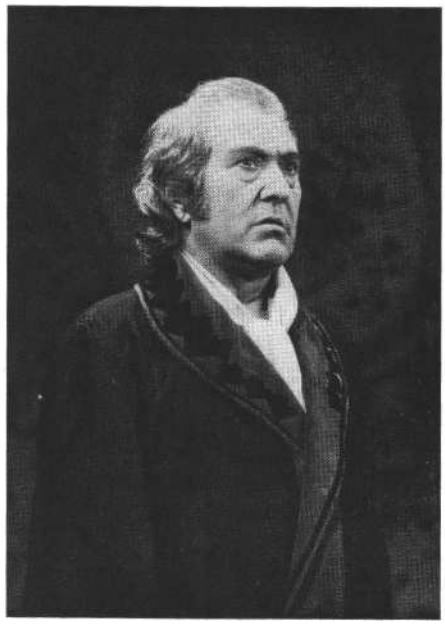
„Másfél flekk" című új rovatunkkal mindenekelőtt az a célunk, hogy teljesebb képet adjunk a magyarországi színházi bemutatókról. Élöljáróban szeretnénk leszögezni : a rövidség nem értékmérő. Egyetlen előadást sem minősítünk azzal, hogy röviden vagy hosszan írunk róla. Ugyanígy az sincs szándékunkban, hogy bíráló jellegű megjegyzéseinket gyűjtsük össze ezekben a kis terjedelmű írásokban - ha mostani, első jelentkezésünkkor túlsúlyba kerültek is a kritikai észrevételek. Egy ritkábban művelt, bár nem hagyományok nélküli műfajt kívánunk jogaiba visszajuttatni, a több szempontú, sínesebb elemzés érdekében. (A szerk.)

MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ

Colbert

Németh László Colbert-drámájának föloldhatatlan ellentmondása, hogy nem kívülről értékeli hősének történelmi szerepét, hanem a maga lelkét költöztetve belé, a halálra készülő ember meghasonlását ábrázolja a világgal. XIV. Lajos fénykorában nagyhatalmú pénzügyminiszteréről inkább Saint-Simon herceg értékelését fogadhatjuk el : „Bölcs, de erőszakolt kormányzása csődöt mondott, minden lehető segélyforrása kimerült, úgy, hogy végezetül ledöntötte azokat a régi és tisztes sorompókat, melyeknek pusztulása szükségképpen maga után vonta az állam pusztulását." Igaz, a dráma nemcsak a központosított monarchiát európai hatalommá tevő, kétségkívül *nagy* tetteket sorolja elő; a mérleg *másik* serpenyője - a gyóntató

Bessenyei Ferenc mint Colbert
(Iklády László felvétele)



jezsuita páter szavaiban - megtelik a könyörtelen történelmi igazsággal: azzal, amivel mindezért fizetni kellett. Franciaország népének a nyomorral; Colbert-nek magának a feléje áramló gyűlölettel, szándékainak visszájára fordulásával és életének végső csődjével.

De a dráma nem erről a lelkiismereti válságról szól, hanem a magát kegyvesztettnek vélő Colbert passzív lázadásáról a mindeddig kiszolgált, hálátlan király ellen.

Bessenyei Ferencnek egyedül kell eljátszania a drámát; nem ezt, hanem az előbbit, az izgalmasabbat, a lelkiismeretit. Mégpedig úgy, hogy nem indíthat másból, mint a „colbert-i sértődésből": az uralkodó, sokallva a versailles-i kert új rácsainak árát, halálos ellenfelével, a takarékoskodó Louvois-val példálózott. Van ebben az indításban, valószínűleg Németh László szándékának ellenére, valami komikus. A bölcs Colbert mintha csak besétálna Louvois csapdájába, aki - megint Saint-Simont idézzük - „gondolta, kimeríti majd Colbert kincstárát, és így végezhet vetélytársával".

Bessenyei nem a (megíratlan) történelmi személyiséget, és nem is a dráma-író lelkéből lelkedzett, a hálátlan világ karjaiból önmagát kiszakító és az utókor emlékezetére bízó tépelődőt játssza el. Szétfeszítve a színdarab és a színpad szűk kereteit, saját szituációjából csihol drámát: a magára utalt, termékeny gondolatait és robusztus energiáit kényszerűen a körülményekhez csillapító alkotó ember zaklatott belső világát tárja föl.

Colbert-je ezért megrendítő: egy kivételes művész önmagát teszi a dráma színterévé.

K. T.

THÁLIA **STÚDIÓ**

A hétfejű tündér

„Ha három lábon gyábokorsz, a kálán pugra nem tudsz menni" - mondja Mikkamakka Lázár Ervin egyik meséjében. Mert Mikkamakka ilyeneket mond. Persze nem mindenki érti meg. Aki például nagyokos, az biztosan nem érti meg. Az sem, akinek nincs fantáziája. És nem értik meg a kiszikkadt szívűek, a dölyfösek, a begyöpösödött agyúak, a lelketlenek, a humortalanok, a kedvetlenek és kedélytelenek, a földhözragadtak és nehézkesek, a sínen gondolkodók és az érzelemszegények .. .

Kővári Katalin, aki a Thália Stúdióban csokrot kötött Lázár Ervin - hirtelen nem találok jobb elnevezést - Mikkamakka-ciklusából, érti az író hőseit: Bruckner Szigfridet, a nagyhangú, öreg oroszlánt, Szörnyeteg Lajost, a legjobb szívű behemótot, Aromót, a féktelen agyvelejű nyulat, a kék színű Ló Szerafint, a szűkszavú Dömdödömöt, Gepárd

Géza alőrmestert, Vacskamatit és a többieket. Csak a Kisfejű Nagyfejű Zordonbordont nem érti, de őt nem is akar-ja megérteni őt a többiek sem értik, mint ahogy nem értik az értelmetlen tilalmakat, a fenyegetést, a rosszindulatot és más efféléket.

lázár Ervin meséi tehát megjelennek a színpadon, és nem érdemes azon töprengeni, hogy felnőtteknek szólnak vagy gyerekeknek, és a szereplők emberek-e vagy állatok. Mindenkihez szólnak, akinek szíve és értelme van a szépre, és aki hisz a kicsit tótágast állá világ igazságaiban. A szereplői pedig mi vagyunk.

Leginkább Buss Gyula (Bruckner Szigfrid) és S. Tóth József (Kisfejű Nagyfejű Zordonbordon) értik ezt a Thália Stúdió előadásában.

Ami nem jön át a nem létező rivaldán, az a „lírai én"; az író személyisége, amely ott van a mesék dialógusai mögött, fanyar poézissel vonva be őket, például az ilyen mondatokban: „Dömdödöm csak annyit mondott: »döm« , majd kis szünet után enyhe gúnnyal hozzátette: »dödöm«."

Ezt a legjobb rendező sem tudja megrendezni, sem eljátszani a legjobb színész.

K.T.

SZEGED

Negyven gazfickó és egy ma született bárány

Oldrich Danek Heródes király és a betlehemi gyermekgyilkosság témájára írt színpadi parafrázist, melyben a nyílt önvizsgálat kíméletlenségével keresi a választ arra a kérdésre : hogyan regenerálódhat a társadalmi és egyéni lelkiismeret, mely a hatalommal való visszaélés idején súlyos sérüléseket szenvedett? A darab magyarországi bemutatója a debreceni színház stúdiójában zajlott le 1969-ben, Giricz Mátyás rendezésében, aki most a szegedi közönséggel is megismertette Danek drámáját, immár nagy színpadon.

Giricz a debreceni Kis Színpad néhány előadásával sajátos atmoszférájú politikai színházat teremtett, melyet nemcsak az elkötelezett művész igazságkereső szenvedélye fűtött, hanem jól körülhatárolható, korszerű stílusjegyek is meghatároztak: így *a játék örömét* hangsúlyozó, vahtangovi ihletésű törekvés, vala-mint a hatvanas évelvben Európa-szerte ható, kisszínházi mozgalmakkal össze-

Martin Márta és ifj. Újlaky László Danek darabjában (Hernádi Oszkár felvétele)

csengően *az intimitás* fokozott igénye. A Giricz-féle színház legsajátosabb jegye épp e kettős ihlet találkozásából eredt: a játékos ötletelv már-már szétfeszítették ezt az intim színházat, a játék mégis a bensőségességből merítette igazi impulzusait.

Azt mondhatnánk, a szegedi Nemzeti Színházban lényegileg ugyanazt az előadást látjuk, mint néhány esztendeje Debrecenben, de épp a „lényegileg" kifejezés nem helyénvaló. A szegedi *Negyven gazfickó* jó előadás, de *lényegében* más, mint a debreceni. Ugyanaz az igazságkereső szenvedély fűti, mint elődjét, ám a Giricz-féle intim színház belső dialektikája, tartalmi jegyek és a játékstílus belső, kamatozó feszültsége eltűnt. A stúdióból importált ötletek, melyek ott felfokozottan hatottak, itt erőtlenek, néhol visszájukra fordulnak. Csak sajnálhatjuk, hogy Gyarmathy Ágnes, aki tervezőként az említett debreceni előadásokban már-már társrendezőnek bizonyult Giricz mellett, nem gondolta újra a darabot: így akkori munkája igazi leleményeihez lett hűtlen. Színészileg erős a szegedi előadás: a legtisztább alakítás Nagy Zoltáné, de a többiek is - elsősorban Martin Márta, Kovács János, Garai József, Kátay Endre, Király Levente, ifj. Újlaky László - mindent megtesznek a sikerért.

P. ,d.

BÉKÉSCSABA

Város esti fényben

Bárány Tamás író-olvasó találkozóra érkezett X. városba. Azon múlt-e (mint a darabbeli író esetében), hogy a helyi illetékesek nem várták az autóbuszmegállónál, vagy más tényezőn, mindenesetre az írót a megszervezett találkozón túl is érdekelni kezdte a város. Divatos kifejezéssel úgy mondhatnánk: szociológiai szempontból. ,A gombaként szaporodó paneles toronyházak mellett a múltat őrző és idéző Földszintes épületet: nem-csak a városképet jellemzik, hanem a település lakóit is., A régi és az új küzdelme, a társadalmi tudat átformálódásának folyamata izgatta az írót, aki úgy döntött: szociografikus regénytár a városról.

A könyv megjelent esztendőkkel ezelőtt, kétrészes tévéjáték is készült belő-le, majd - többé-kevésbé ennek alapján

kétrészes színmű. A békéscsabai színház minden jel szerint úgy vélte, a műben felvetett kérdések általános vonatkozásokban - ma Békéscsabán is aktuálisak. Nagy kár, hogy Bárány Tamás nem riportregényt írt. Mert az összegyűjtött anyag valóban riportszerűen izgalmas lehetne, ha a szerzői kéz nem formálná erőltetetten (így, idézőjelben) „irodalommá": Bárány hősei mesterkélten, itt-ott fülsértő brosúraszerűséggel, minden belső hév, meggyőződés nélkül beszélnek, téziseket és statisztikákat illusztrálnak. A dialógusokban úgy vész nyoma a dokumentalitásnak, hogy nem születik meg helyette a mélyebb írói hitelesség.

Ekképp kérdéses marad a színház darabválasztása. Orbán Tibor rendezése rokonszenves: minthogy emberi sorsokat, jellemelvet nem szálaltathat reg, az érzelmek visszafogásával, világos vonalvezetéssel megkísérel valamiféle színpadi szociográfiát csiholni az élettelen anyagbál. A harminctagú együttesben maga a rendező is fellép; a legtöbb élet kovács Lajos tekintetében és Szentirmai Éva egy-egy hangsúlyában fedezhető fel. A színdarabbeli író szerepében Győrffy Lászlóra hárul a feladat, hogy Le Sage sánta ördögének ambíciójával beleessen az otthonok (jelképesen) felemelt tetői alá.

P. A.

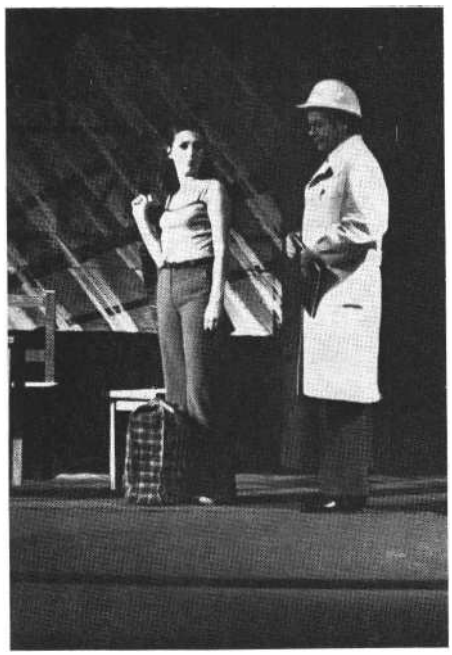
GYŐR

Az a lány

Érdemesnek látszik, az NDK Színházművészeti Napjai ürügyén, egy pillantást vetni hazai munkástémájú drámáinkra, színpadi munkásábrázolásunkra: vajon mennyire felkészültek színházaink erre a sokszor. sablonosan ábrázolt és emiatt - bármily nevetségesen hangzik is - kényesnek tekintett feladatra: hasznosan, ízlésesen, gondolatokra kényszerítően. Ha csupán az adatokat, vagyis az NDK-beli Magyar Színházi Napok és az NDK magyar-országi Színházművészeti Napjainak mű-sorát hasonlítjuk össze, máris lényeges különbséget látunk. Mi mindössze Kertész Ákos Névnapjával „neveztünk be" a tárgyalt témából, míg a német dráma-írók az itthoni eseménysorozatra mint-egy féltucat munkástémájú darabot kínáltak. Jogosan feltételezhető tehát, hogy az NDK-ban van színházi hagyománya a munkástéma színpadi ábrázolásának.

A műsorfüzetleltár önmagában sem-mit sem bizonyítana, sajnos a győri elő-adás meggyőzött: ez a társulat nem elég erős, nem elég felkészült ahhoz, hogy a munkások valóságos mindennapjairól, valóságos problémáiról hiteles képet fessen. Nehezen várható is ez egy olyan előadáson, ahol a felvonásvégi pofont még a következő felvonás kezdetén is orcára szorított kézzel illik jelezni. Nehezen képzelhető el ott, ahol valódi emberi helyzetek közvetítésére overallos operettfigurákkal vállalkoztak. Könnyen belátható, hogyan fordul önmaga ellen az eredeti cél: a munkások káromkodásig hű ábrázolása rossebező munkásparódiát szül. Nem is karikatúrákat - ezerszer újrarajzolt, ízetlen vicceket. A munkásosztálynak ez a zserbó-néni ábrázolása jelentős mértékben abból adódhat, hogy az operettjátszásnak erőteljesebb hagyományai élnek itt, mint a munkásábrázolásnak.

Ideköveteltődzik az előadás másik komoly fogyatékossága is. Nem ismerem a darab eredeti szövegét. Bertolt Brecht *Az ulmi szabó* című versét, amely az ihletője Joachim Brehmer művének, azonban igen, éspedig Eörsi István több *mint* kitűnő, drámai fordításában. Győrött a vers és a dráma György Agnes magyarításában jelenik meg. Hiányosan. Nem versszakok, sorok vagy rímek ma-



Vennes Emmy és Patassy Tibor Brehmer darabjában (Kaszás János felv.)

radnak el, mindössze gondolatok. Az az összeszorított fogú remegés, amely Brecht költeményét drámává, eszmék ütközőterévé emeli. Gyanítom, hogy többek között ennek a gyenge fordítás-nak is köszönhető, hogy az előadás részünkről szenvtelen bámészkodássá alakult át.

H. A.

VESZPRÉM

Mikor jön Ehrlicher?

Ehrlicher természetesen nem jön. A várakozás ellenben alkalmas arra, hogy a város jótevőjeként ismert gyárigazgató (Szobaszlay Sándor) egyetlen estén szembenézzen egész eddigi életével, eddigi munkájával és talán a jövőjével is.

Ehrlicher tehát nem érkezik meg Rainer Kerndl darabjában. Megjelenik azonban helyette két munkás (Bakody József és Dévai Péter), akik épp most végeztek el valamely továbbképző tanfolyamot, és köszönetet óhajtanak monda-ni a város „gazdasági szentjének". A két pityókás figura megjelenése *dramaturgiailag* indokolt. Akkor érkeznek ugyanis, amikor a belterjes mellébeszélés és háló-szoba-filozofálgatás a „melósok" jövőjéről, már kezd mindenki számára tűrhetetlenné válni. Tisztességes, ámde rövidlátó igazgatónk többször kisétál ugyan a teraszra, hogy gyönyörködjön a városka panorámájában, de a sörözők hangzavara nem hallatszik fel idáig. Megjelenésük tehát mindenképpen szükségszerű.

A problémát mindössze az okozza, hogy honnan érkeznek a színpadra! Pétervári István rendezésében ugyanis vala-mely zenés vígjáték két figurája felejtődött a színfalak mögött, hogy az ügyelő szólítására betántorogjon, és rövidke bohózattal szórakoztassa a megjelenteket. A gyárigazgató és neje (Demjén Gyöngyvér) sem tulajdonít nekik nagyobb jelentőséget, sőt az ott-tartózkodóvendég (akit Takács Katalin alakít) éppenséggel hülyét csinál belőlük „Párizsból-jött-elvtársnő"-műsorával. Elvesztik tehát helyzetalakító funkciójukat, bár erről sem a többi szereplő, sem a közönség nem vesz tudomást. Utóbbiak hálás tapssal jutalmazzák a nyúlfarknyi, műsoron kívüli fellépést, előbbiek gondterhelten roskadnak magukba. De hogy a két táncoskomikus fellépése miért okoz lelki traumát a főhősnek - erre nem kapunk választ az előadástól. Ebből az előadásból is hiányzik tehát az az emberrangúan ábrázolt munkás, aki meggyőzne minket arról, hogy nem csupán rövid muszájvendégségbe érkezett színházainkba, hanem főszereplője, főalakja színházi gondolkodásunknak.

H. A.

Bakody József és Takács Katalin Kerndl **darabjában** (MTI fotó)

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Anna Földes:

Du théâtre pour le tiroir aux pièces du répertoire

Quels sont les rapports des lettres hongroises actuelles et du théâtre? Les auteurs travaillent-ils pour leur tiroir ou pour la scène? Est-ce que les adaptations de romans à succès peuvent devenir des éléments stables du répertoire? Voilà les questions que se pose Anna Földes, partant des créations hongroises de la saison courante.

András Barta:

La vie théâtrale de Kázmér Rezeda

Gyula Krúdy, romancier hongrois du début de ce siècle, est en train de subir une véritable renaissance: auteur jadis négligé d'une minorité, il est à présent hautement favorisé par la mode. La radio et la télévision rivalisent pour diffuser des adaptations de ses romans et, pour couronner cette tendance, le Théâtre de Comédie vient de surprendre son public avec son spectacle *La Belle vie de Kázmér Rezeda*. L'adaptation ambitieuse du metteur en scène Dezső Kapás a eu l'intention de fondre ensemble plusieurs oeuvres de Krúdy pour en créer une pièce nouvelle – entreprise qui impose le respect mais que le spectacle ne justifie pas pleinement.

Katalin Róna:

Portraits historiques

György Száraz, auteur de plusieurs pièces historiques déjà jouées, vient de signer deux oeuvres nouvelles. Sa pièce sur François Rákóczi II. a été destinée au Théâtre pour l'Enfance à Budapest, tandis que c'est à Veszprém, au Théâtre Petőfi qu'on joue *La Solution*, pièce sur Léo Tolstoï. Notre critique entrevoit dans toutes les deux le message adressé au public contemporain, néanmoins il croit constater dans l'activité du dramaturge une certaine stagnation.

István Takács:

Une pièce retardataire sur les coopératives agricoles

C'est à Eger qu'on joue une pièce de Simon Serfőző: *Les Faux alarmistes*. A son propos notre critique se demande pourquoi la littérature hongroise a manqué de porter sur la scène le procès de la collectivisation agricole, ce procès complexe, accompagné souvent de tragédies personnelles.

Miklós Szűcs:

Le « Salomon » de Vörösmarty à Győr

Le grand poète Mihály Vörösmarty a écrit également plusieurs pièces de théâtre qui font partie intégrale de notre patrimoine classique. *Salomon*, oeuvre de jeunesse assez incertaine, a subi au Théâtre Kisfaludy de Győr plusieurs changements mais ni l'original, ni l'adaptation ne justifient cette reprise peu refléchie.

Anna Belia:

Beckett au Studio de Kaposvár

Les premières de Kaposvár s'accompagnent toujours du vif intérêt de la profession théâtrale du pays. Le théâtre vient maintenant d'inaugurer son nouveau studio, avec *En attendant Godot* de Samuel Beckett. La mise en scéne de Tamás Asher, tout en gardant la fidélité à l'auteur, réussit – et c'est là son insigne mérite – à rapprocher le texte du spectateur de Kaposvár.

András Pályi:

Un homme s'échappe de sa peau

Andor Lukács a été à Kaposvár un modeste figurant. Maintenant, dans la pièce de Beckett, on lui a confié le rôle de Lucky. Parti à la recherche de ses propres limites humaines et artistiques, l'acteur a réalisé une interprétation exemplaire.

Zsuzsa Cserje:

Margit Dayka dans le rôle de Miss Flora

Dans la comédie *The Matchmaker* de Thornton Wilder, au Studio du Théâtre Madách, Margit Dayka, comédienne déjà en retraite et qu'on voit, malheureusement, trop rarement, devient «l'âme» de tout le spectacle.

András Sipos:

Aux répétitions de « La Marche des menuisiers »

C'est déjà la seconde pièce de Miklós Vámos qu'a réalisé à Szolnok Péter Valló, metteur en scène appartenant à la même jeune génération que l'auteur. Le journal d'András Sipos retrace leur travail commun poursuivi dans la recherche d'une expression artistique homogène.

Géza Fodor:

Sur la traduction du « Conte d'hiver »

A Kecskemét, Gábor Zsámbéki a signé une mise en scène intéressante mais aussi fort contestable du *Conte d'hiver* de Shakespeare. Notre critique analyse maintenant la traduction de Dezső Mészöly pour en conclure que cette fois-ci on a négligé les préparatifs si indispensables sur le plan de la critique du texte et ainsi le succès de l'entreprise se trouvait d'emblée compromis.

Tamás Bécsy:

Une impossibilité scénique

L'Interprète, nouvelle pièce de Gyula Hernádi créée à Pécs, pose de nombreux problèmes. Cependant, au lieu de composer une critique «régulière», Tamás Bécsy dénonce cette fois-ci une seule absurdité dans la dramaturgie de la pièce qui, selon lui, affaiblit toute l'expérience.

Júlia Baló:

Sur la discipline au théâtre

L'auteur a fait des interview avec des représentants importants de plusieurs générations de nos acteurs, au sujet de l'improvisation au théâtre et du relâchement de la discipline qui se manifeste au cours de séries d'une certaine longueur. La plupart de ses partenaires font une distinction entre manque de discipline et improvisation comique, en soulignant que cette dernière peut très bien enrichir les interprétations et le spectacle en question.

Eszter Révy:

Vingt années – vingt saisons

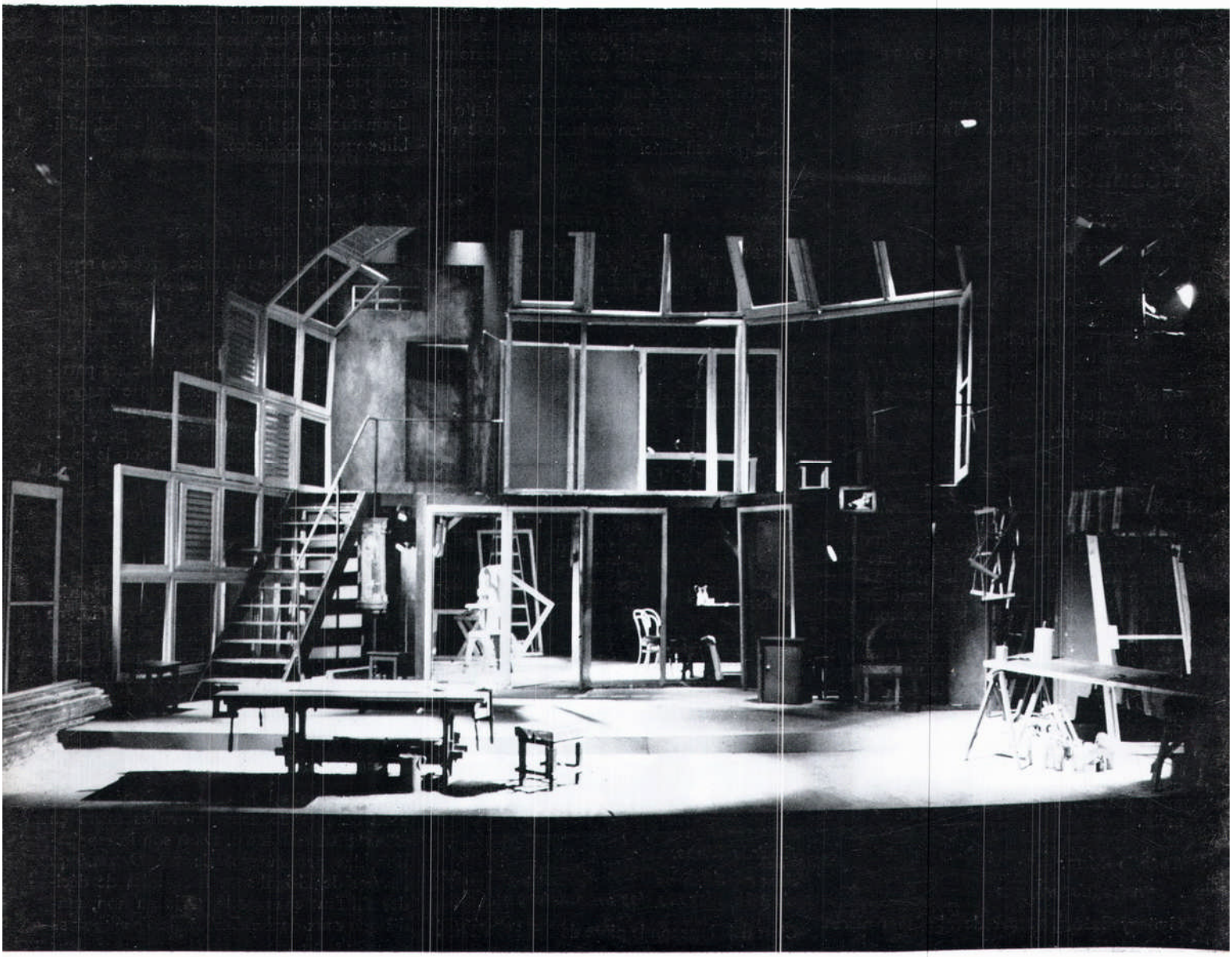
Il y a vingt ans que le Théâtre József Attila a commencé sa carrière à Angyalföld, ce quartier ouvrier de la capitale. Notre article résume, à l'aide de certains documents éloquents, cette activité de deux décennies.

Tamás Koltai:

Souvenirs du présent

Dans son journal de Moscou, Tamás Koltai rend compte de deux nouvelles mises en scène d'Anatoli Efros. Dans son interprétation, les personnages de *La Demande en mariage* de Gogol sont incapables de décider s'il faut changer leur vie ou non, tandis que ceux de *La Cérisaïe* de Tchékhov se réfugient au passé pour retrouver leur innocence mais leurs efforts restent vains. Les deux spectacles, d'une similaire atmosphère nostalgique et lyrique, représentent une interpénétration tout à fait particulière du passé et du présent.

Une feuille et demie

Nous inaugurons par là une rubrique nouvelle destinée à élargir et à compléter le tableau du programme de nos théâtres. La rubrique rassemble des notes, des gloses, de brèves critiques réagissant aux différentes manifestations de la vie du théâtre en Hongrie.

Ára: 12 Ft