SZÍNHÁZ

IRO

Balogh Tibor: A teljesség színháza • Szántó Judit: Szentiványéji sokk • Spiró György: A krakkói Stary Teatr két előadása • Bécsy Tamás: Rítus a színházban • György Péter: Strindberg az éjszakában • Földes Anna: Hamlet kísértete Óbudán • Keresztury Dezső: A Nemzeti Színház és a magyar dráma • Nánay István: A Nemzeti elkötelezettsége • Dumitru Radu Popescu: Avar lovas-sír (dráma)

1981
Január

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIV. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1981. JANUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és 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 21 5-961 62
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150 Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

80.3427 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Ivás magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039–8136

A borítón:
Jelenet Tolsztoj A ló története című drámájának Tovsztonogov rendezte előadásából (Középen E. A. Lebegyev, Holsztomer alakítója) (Iklády László felv.)

A hátsó borítón:
Roman Kaminski (Neoptolemos) és Alexander Lang (Philoktet) a berlini Deutsches Theater Philoktet című előadásában (Iklády László fel-vétele)

TA R TA LO M

vendégjátékok

BALOGH TIBOR
A teljesség színháza (1)
SZÁNTÓ JUDIT
Szentiványéji sokk (5)
SPIRÓ GYÖRGY
A krakkói Stary Teatr két előadása (9)

játékszín

BÉCSY TAMÁS
Rítus a színházban (13)
GYÖRGY PÉTER
Strindberg az éjszakában (18)
N. I.
Rendezte: Árkosi Árpád (22)
FÖLDES ANNA
Hamlet kísértete Óbudán (25)
SZEKRÉNYESY JÚLIA
Üvegházi gyilkosságok (27)
ÉZSIÁS ERZSÉBET
Drámai közéletrajz (29)
FORRAY KATALIN
Leltár biciklivel és süvegcukorral (33)
GYARMATI BÉLA
Csűrecsapodár (35)

arcok és maszkok

RÓNA KATALIN
Szánjuk-e az odúlakót? (37)

fórum

KERESZTURY DEZSÖ
A Nemzeti Színház és a magyar dráma (38)
NÁNAY ISTVÁN
A Nemzeti elkötelezettsége (44)
BALLA LÁSZLÓ
A színházi zene és a látvány (47)

drámamelléklet

DIMITRU RADU POPESCU: Avar lovas-sír
(Fordította: Veress Zoltán)

BALOGH TIBOR

A teljesség színháza

Tovsztonogov társulata Magyarországon

Az értékelő elemzés fogalmi pontossága megköveteli, hogy a leningrádi Gorkij Színház vendégjátékáról íródó méltatás egy ritkán kimondott történelmi körülmény említésével kezdődjék: kultúránk múltjának alig van érintkezési pontja. Ennek természetes következményeképpen különbözik gesztusrendszerünk, a színpadi beszédintonáció által kifejezett érzelmi tartományok tágassága, nézőink asszociációs készsége, a szimbólumok iránti fogékonyságunk, szín- és formaérzékenységünk és még sok egyéb művészetbefogadói tulajdonságunk, s - emellett - történelmi-filozófiai-etikai-lélektani gondolkodásunk történetében bizonyos fáziseltolódások is vannak. E, realitás szem előtt tartására azért van szükség, mert, ha megfeledkeznénk róla (vagy éppen az ellenkezőjét hihetnénk), mind-azt, ami a színpadi élménnyel való találkozásunk során ízlésünktől különbözik -- a valóban kitűnő előadásokat dicsérő Igyekezetünkben - kénytelenek volnánk a prospektus- és brosúraszerzők gyanút keltő fordulataival leplezni („az előadás-nak világos, publicisztikaian őszinte politikai hangzása van" stb.).

Úgy gondolom, Tovsztonogov színházához méltatlan lenne bármiféle értékkorrigáló stilisztikai telitalálat: a három Budapestre hozott előadás a maga ott-honi közegében tökéletesen adekvát hangzású, az idegen fül számára pedig annál tisztábban cseng, minél közelebb hozza a specifikus tér-idő meghatározottságtól független, általános emberi lényeget, és ez a találkozás az általános emberi lényeg valamely vonatkozásával mind a három előadás összbenyomása :évén létrejön, jóllehet nem azonos módon s nem azonos mértékben.

Csendes Don - görögösen

\ három budapesti bemutató közül kető, Solohov *Csendes Donja* és Tolsztoj: A ló *története,* epikai átdolgozás. A Tolszoj-elbeszélés esetében a színpadra állítás szinte természetesen kínálkozik, Solohov négykötetnyi hosszúságú *Csendes Donán*ak egy színházi este idejére sűrített Hramatizációját azonban megvalósíthatatlannak hinnők. A lineáris cselekményfelmondás reménytelen és szükségtelen vállalkozás volna csakugyan, ám a színpadra alkalmazóknak (G. Tovsztonogov és D. Svarc) sikerül olyan formát találniuk, amely az eredeti cselekménynek töredékét tartalmazza csupán, de megőrzi a regény teljes szellemi terjedelmét.

A sűrítés technikai megoldása az időszemlélet átalakítását kívánja. A lineáris cselekménvi szint a drámában a regény harmadik kötetének utolsó részétől kezdődik, s a megelőző fejezetekből - az emlékidézés közlésfikciója által -- csak azok a mozzanatok kerülnek be, amelyek a főhős (Grigorij Meljehov) magatartását a jelen idő síkján motiválják. A tar-talmi sűrítés lényegében ebből a dramaturgi-rendezői elhatározásból származik: elmaradnak a családregény, a kozák faluközösséget bemutató társadalomrajz szálai, mert a figyelem Grigorij sorsának nyomon követésére összponto-

A leningrádi Gorkij Színház vendégjátéka: Solohov: Csendes Don (A kép bal szélén Oleg Boriszov, **Grigorij Meljehov** alakítója)

Jelenet **Osztrovszkij Farkasok** és bárányok című komédiájának Gorkij színházi előadásából

sul. Az ő alakjában, hányattatása történetében azonban jelen van a Meljehovok, az egész kozák nemzetség históriája az októberi forradalom és a polgárháború idején, sőt - Tovsztonogov szereposztásának eredményeképpen -, a főhős közvetít valamit a társadalmi változások ellen vagy azok mellett állásfoglalásra kényszerített 1917-es orosz értelmiség dilemmájából is.

Oleg Boriszov Grigorij energikus tettei, határozottnak tetsző választásai mögött - éreztetni tudja annak az év-századok során megszilárdult kozák falu-közösségi világrendnek az összeomlását, amelynek fő pillére mindig a cár katonai szolgálata volt. (Ezen az áron őrizhették a kozákok a környező népekkel szembeni kiváltságaikat, s éppen ezért, a kozák férfi tekintélyének csak a katonai előmenetel lehetett a mércéje.) A faluközösségi világrend másik két pillérét a belső hierarchia és az ősi erkölcsi törvények tiszteletben tartása alkotta. Am a forradalom létrehozott egy másik értékrend-szert, s a polgárháború folyamán a kozákoknak nap mint nap hitet kellett tenniük a régi vagy az új eszmény mellett. Az irodalomtörténeti publicisztika abban szokta látni Grigorij Meljehov tragédiáját, hogy az adott történelmi pillanatban nem ismerte föl a választási kény-szerszituáció *kizárólagosan alternatív* jel-legét: egyik tábor oldalán sem kötelezte el magát, hanem úgynevezett „harmadik utat" keresett.

A leningrádi előadás mélyebben találja meg a meljehovi magatartás gyökereit. Grigorijból olyan hőst formál Oleg Bariszov, aki valóban kívül jut mindkét lehetőségen - mert a régi törvényekkel már korábban szembekerült, az újakkal pedig nem képes az értelmi belátást megelőzően érzelmileg azonosulni -, de kívülmaradása nem a harmadik tábort keresőké, hanem az olyan, belülről vezérelt személyiségeké, akiknek nem a kollektív politikai ügyekben való jelenlét az életterük; ezért hozhatók zavarba, ha választásra kényszerítik őket. Egy teljesebb Meljehov-kép születik tehát Tovsztonogov színpadán, amikor Grigorij kívülállásának okait, a régi eszmények szellemében neveltetés kitörölhetetlen nyomain túl, az egyéni pszichikum tartalmában is kutatják. S *ez* az általános emberi lényeg, melynek révén karnyújtásnyi közelségbe kerülhet *a Csendes Don* főhőse a ma intellektueljéhez. Magatartásának fő mozgatója a számára idegen politikai közeggel szembeni *hárító reflex.* Ezért tragédiája kikerülhetetlen: nem tud autonómiaigényéről lemondani (azaz föloldódni valamely szituációban), a polarizálódott világ globális érvényességű törvénye pedig nem képes mérlegelni a különbséget kívülállás és kívülállás között, vagyis alkalmatlan arra, hogy szubjektív, alkati tényezőkből eredő árnyalatokat érzékeljen.

Az adott világrend és *az adott* személyiség összeütközése úgy játszódik a leningrádiak színpadán, mint egy görög tragédia. Teljesül az alapvető követelmény: nagy erkölcsi erők állnak szem-ben nagy erkölcsi erővel - egy kollektív igazság egy szubjektívvel -, amelyek között a történés idején kibékíthetetlen ellentét van. Az utókor ítéletét a játék szereplőiből alkalmilag szerveződő, váltakozó összetételű és létszámú kórus kommentárjai közvetítik, a cselekmény tényei iránti tisztelettel, az elbukó hős fölötti sajnálkozás vagy a „tévedéséből" konzekvenciákat fabrikáló moralizálás nélkül; akárha Szophoklész színpadáról szólnának. Egyszersmind a kórusra hárul a feladat, hogy fenntartsa a darab epikai egységét: összeköti a cselekmény ugrásait, térbe és időbe helyezi a jeleneteket. A nagyobb objektivitást hitető érzelmi visszafogottsághoz szokott magyar néző számára ez a narráció ugyan néhol retorikusnak tűnik föl, a dráma orosz nyelvi közegében azonban nincs benne semmi emocionális külsődlegesség.

Az ugyancsak görög (arisztotelészi) elv szerint készült, a többszörös cselekményt egyívűre szerkesztő átdolgozá látszólag csak egy kiemelkedő színész alakításra nyújt lehetőséget. Való igaz az abszolút főszerep Oleg Boriszové, ak alkalmas is arra, hogy Grigorij minden gesztusában egyszerre tudja kifejezni
kozák lelki szilajságát az értelmiségi gyö kerű autonómiaigénnyel. A többi színész feladata azonban semmivel sem köny nyebb. A hatalmas epikai anyag sűrítettsége sűrítő színészi játékot követel : kevés szóval és színpadi jelenléttel kell meg teremteniük Grigorij számára a hitele; pszichikai környezetet, s ezt fegyelme zetten, nagy alázattal és - különösen
második felvonástól -- kivételes művész erővel teszik. Játékuk révén megőrződik az elkülönült személyiség és a vele szem ben álló közösségek dramaturgiai egyen súlya.

Bárányok pedig nincsenek

Ha nem gyanítanám, mennyi esetlege tényező befolyásolja egy vendégjáték programjának összeállítását, bizonyár bátrabban kockáztatnám meg a feltéte lezést, hogy a három előadás között te matikai összefüggés, valamilyen mértékegymásra épülés van. Legalábbis err vall az, ahogyan Tovsztonogov a darab

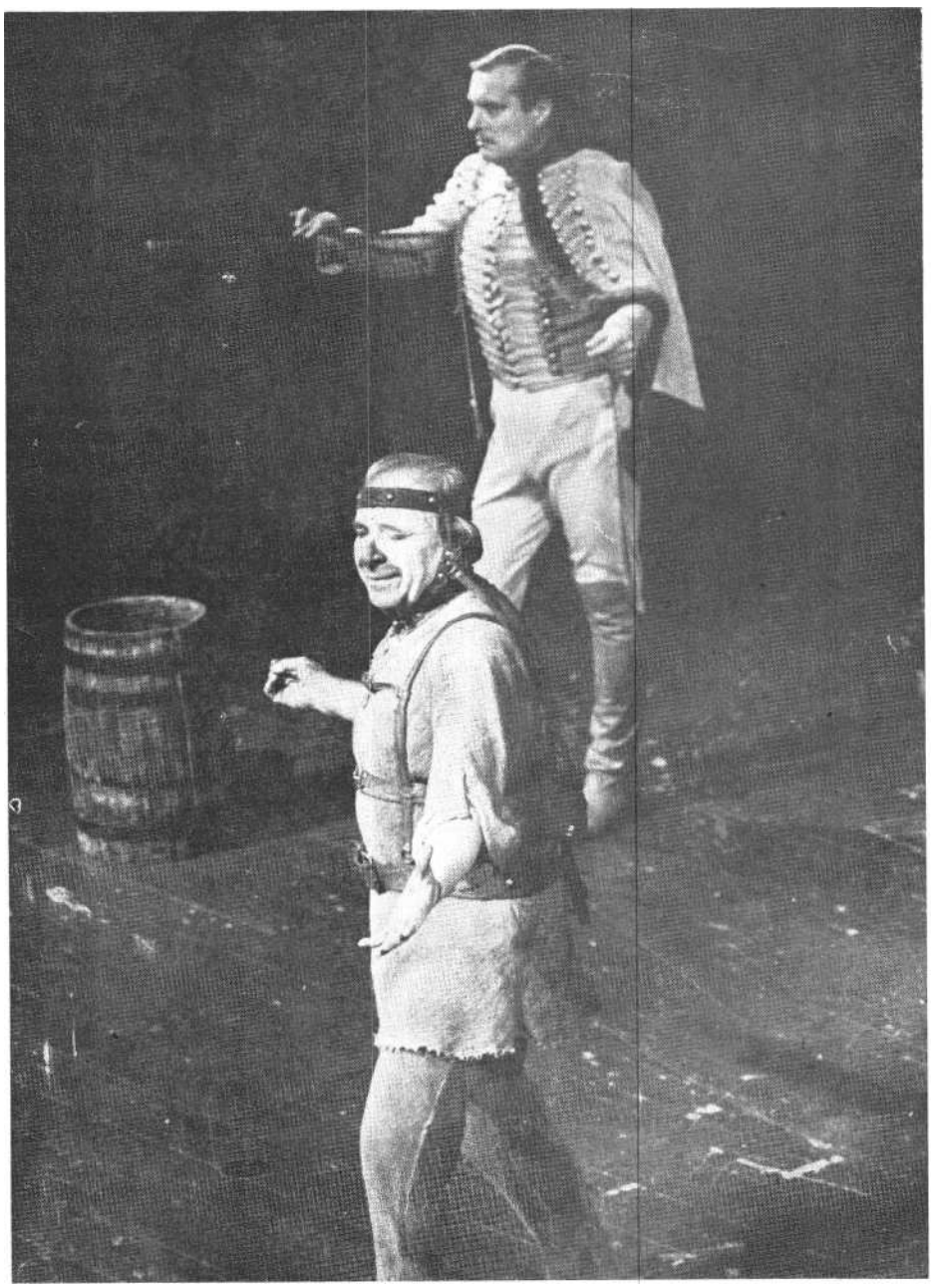
értelmezés során a fő hangsúlyokat kijelöli. Minden előadás előterében az emberi kapcsolatoknak egy-egy új, az eddigieknél teljesebben motivált formája áll. Grigorij sorsán keresztül a közösségétől elkülönült személyiségről alkot lélektanilag pontos képet, a *Farkasok és bárányokban egy* közösség belső kapcsolat-rendszerét mutatja be, *A ló történetében* pedig a természettől elszakadt-eltávolodott ember és a természeti lény konfliktusát jeleníti meg. A hármas viszonylat-rendszer voltaképpen az emberi létezés foglalata. Aki végignézi mindhárom elő-adást, a humán teljesség élményével összes lehetőségével és korlátjával - találja szemben magát, s ez aligha történhetne a rendező szándékától függetlenül.

Aminthogy a Budapestre hozott előadások hangnemi sokfélesége sem lehet véletlen. A tragikus *Csendes Dont* olyan vérbő komédia követi, amely filozófiai mélységében, valóságvonatkozásai összetettségében, polifóniájában messze meghaladja az Osztrovszkij szövegében ez idáig sejtett lehetőségeket. A. darab eszmeiségét érintő változtatás pedig csekély, sőt, esetleg nem is annyira változtatást jelent Tovsztonogov interpretációja, mint inkább rábukkanást az eredeti olvasatra, a hiteles intonációra. Egy orosz nyelvű Osztrovszkij-kiadás bevezető tanulmányában V. Laksin figyelmeztet némelyik dráma szövegének kétarcúságára, példaként említve *A lónak négy lába van* értelmezését. Ez a dráma első látszatra *a hagyományos* Osztrovszkijra vall. Kérdés azonban, honnan a feltűnően naiv és blőd expozíció, az áttetsző manipulációk sora a cselekményben, a hősök ügyetlen önleplezése a valóságszerű helyzeteiről és dialógusairól ismert író darabjában? Laksin magyarázata kézenfekvő: *A lónak négy lába van* már nem hagyományos komédia, hanem annak lélektani groteszkkel átszőtt változata. Ugyanez vonatkozhat a *Farkasok és bárányokra* is.

A dialógusok itt sem kevésbé felszínesek, a történet sem kevésbé blőd. Murzaveckaja, a rettegett, de örökös pénzszűkében lévő földbirtokosnő felbérelt fiskálisa segítségével megzsarolja szomszédnőjét, Kupavinát, a fiatal özvegyasszonyt. Csugunov ügyvéd kitöltetlen váltót csikar ki Kupavinától, és fiktív adósságokat vezet rá. A tartozásokat a naiv özvegy készséggel kiegyenlítené, ám közbeavatkozik Berkutov földbirtokos, aki szintén igényt tart Kupavina vagyonára. Linyajev, a Csugunov mesterkedései után régóta nyomozó helybéli földbirtokos felvilágosítja Berkutovot Murzaveckaja terveiről. Berkutov először leleplezi Csugunov hamisítását, majd találkozik Murzaveckajával, és bebizonyítja tettestársi kapcsolatát az ügyvéddel. Csugunov megsemmisíti a váltót, Murzaveckaja eláll terveitől, sőt hozzásegíti Berkutovot Kupavina szívéhez és vagyonához. A másik cselekményi ágon Glafira, akit Murzaveckaja eredetileg kémkedni küldött Kupavina házába, fondorlatos módon behálózza és házasságkötésre kényszeríti Linvajevet, a harmadik szálon pedig az ifjú Murzaveckij, Murzaveckaja unokaöccse-aki erős alkoholista lecsúszik Kupavina kezéről, *és* elveszíti hű vadászebét is.

A Farkasok és bárányok külső formai jegyeit tekintve valóban szabályos, zárt kompozíciójú komédia. A színpadot látszólag csakugyan gonosz farkasok és ártatlan bárányok népesítik be, ám Tovsztonogov minden jellemnek és minden szituációnak megmutatja a mögöttes tartalmát, megszabadítván ezáltal a nézőt

E. A. Lebegyev (Holsztomer) és **O.** V. Baszilasvili (Szerpuhovszkij herceg) A ló története című **Tovsztonogov-előadásban (Ikládv** László felvételei)



attól az előítéletétől, hogy a szereplőket bűnözők és ártatlanok, harácsolók és kisemmizettek táborára ossza. A leningrádi előadásban a szavak, gesztusok felszíne és valódi tartalma között van ellentét. A felszín valamilyen örök erkölcsi tör-vény kánonját tükrözi, a valódi jelentés viszont az egzisztenciális és anyagi érdekeket közvetíti. A szereplők tudomásul veszik a kettős nyelv létét, hallgatólagosan elfogadják e kommunikáció szabályait, így afféle társadalmi szerződés, egyezmény van érvényben a farkasok és a bárányok között. Ennek következtében a bárányok természetesen elveszítik bárányságukat - Kupavina nem segítőkész, ártatlan, jólelkű lény, Linyajev nem az igazság tántoríthatatlan bajnoka -: csak farkasok és farkasaspiránsok léteznek, bár ez utóbbiaknak időnként érdeküket szolgálja a báránszerep.

Ez, az emberi lényeg legmélyéig ható felismerés akár komorrá is tehetné az előadást, Tovsztonogov azonban inkább azt a lélektani groteszk föloldást választja, ami a dupla komédia komponenseinek egymásrahatásából keletkezik. Az egyik komédia az, amelyik a harácsolók mesterkedéseit leplezi le, a másik, amelyik a farkasok és bárányok közötti egyezményes színjátékot jeleníti meg. E kettősség a színészi deklamáció szándékos hamisságában, a gesztusok teátrális felnagyítottságában fejeződik ki, éles kontrasztot teremtve a szereplők rideg önzést tükröző másik arcával. És, hogy a dupla komédia félreérthetetlen legyen, megteremti a rendező a prózai előadás ellenpontját is: XIX. századi szokás szerint táncos-zenés pásztorjátékot iktat a felvonások közé, amelyben a színészek előadják a farkasok és „bárányok" szerelmes egymásratalálását. Az alapjáték és a betétjáték kapcsolata új stiláris minőséget is teremt: a kölcsönhatás eredményeképpen a bukolikus betétek a pásztorjáték paródiájává válnak, az eredeti dráma pedig a társadalmi szatíra paródiája lesz.

A megduplázott terjedelmű darab színrevitele sok rendezői leleményt, a bonyolult jelentésstruktúra folyamatos fenntartása kivételes színészi koncentrációt igényel, de nagy lehetőséget is kínál a mesterségbeli tudás, a szellemi és a szakmai felkészültség megmutatására. E. A. Popova Murzaveckajája az első részben minden anyagi-erkölcsi háttér nélkül álló, de tekintélykövetelő, dölyfös dáma, a végkifejletben képmutatóan megalázkodó öregasszony. G. N. Szcsepetnova, Glafira szerepében, kezdetben buzgó zárdaszűz, később az érzékiség túlhangsúlyozásával férjet vadászó, ravaszul számító lény. Sz. N. Krucskova Kupavinájának naiv jóságossága mögött butaság, a férfiakkal szembeni tartózkodásában fojtott vágyakozás, a Berkutovval való találkozásra készülődés rejlik. S ez a készülődés vezet a dráma kulcsjeleneté-hez, ahhoz a találkozás előtti pillanathoz, amidőn a bárány epedő szívvel várja, mikor kapja már be a farkas.

Tovsztonogov clownja: Holsztomer

M. Rozovszkij Holsztomer-adaptációja megjárta valamennyi moszkvai színház dramaturgiáját, s mindenütt képtelen ötletnek tartották, hogy színpadon elő lehessen adni egy ló történetét. Tovsztonogov volt az, aki az inkább lírai-epikus, mint epikus-drámai Tolsztoj-elbeszélésben észrevette a színpadra alkalmazás lehetőségét, de ő sem bízott igazán a vállalkozás sikerében, ezért a darabot a stúdiószínpadra szánta, s csak amikor Lebegyev próbálni kezdett, döbbent rá: színész és szerep színháztörténeti értékű találkozását szervezte meg. Ez az elő-adás Lebegyev nélkül elképzelhetetlen. Csak az ő kivételes képességei révén tárulkozhat föl a tolsztoji szellem páratlan bölcsessége és a tolsztoji részvét mély humanizmusa.

A ló története a legalapvetőbb emberi kérdésekről szól. Holsztomer sorsában három életút egyesül: a születés és az elmúlás közötti általános biológiai folyamat mint természeti törvény, az emberek akaratának kiszolgáltatott természeti lény élete és a szimbolikus emberi idő. A tényleges középpontban nem az élete történetét mesélő ló áll, hanem a természettől elrugaszkodott ember, aki végtelen önimádatában fölébe helyezi magát az objektív világrendnek. Felelőtlenül beleavatkozik más élőlények sorsába, kénye-kedve szerint rendelkezik az életükkel, értékrendet állít fel közöttük, s ha úgy tetszik neki, törvényen kívül helyezi a „tarkákat". Holsztomer tarka ló. Megesik vele minden, ami a tarkákkal megeshet, vagyis ő az, akivel *megtörténik az ember:* ebben az értelemben fő-szereplő.

Kivonják a tenyésztésből, de mielőtt kiherélnék, szerelme elpártol tőle. Odaajándékozzák az istállómesternek, aki igavonó állatnak használja, mígnem egy napon Szerpuhovszkoj herceg, felfigyelve kvalitásaira, az eladásra kínált csodamének helyett őt vásárolja meg. A hercegnél jut el Holsztomer élete csúcsaira: benevezik az ügetőversenyre, amelyen megelőzi valamennyi hajdani istállóbeli vetélytársát. Am a futam közben Madame Mathieu, Szerpuhovszkoj szerelmese megszökik egy fiatal tiszttel (mind a fiatal tisztet, mind Milijt, a daliás csődört, aki Holsztomer kanca-kedvesét elhódítja, egy színész, M. Volkov alakítja). A herceg utánaered Madame Mathieu-nek, utol is éri; a meghajszolt lovat azonban - gondatlanságból - megitatják, s ezáltal örökre tönkreteszik. Holsztomer sorsa egyre rosszabbra fordul, végül utolsó tulajdonosa, Bobrinszkij gróf (ugyancsak M. Volkov játssza!) parancsot ad a levágására. Minden lépése csalódás attól kezdve, hogy elveszíti anyja szeretetét, kedvese szerelmét, majd „férfiasságát", mégis határtalan bizalommal közeledik élete újabb állomásaihoz és társaihoz, lóhoz, emberhez egyaránt. Hiszékenysége átkíséri a túlvilágra is : „Biztosan gyógyítani akarnak. Csak gyógyítsanak" - mond-ja, amikor megindul felé a késsel két lovász.

Holsztomert bizalma, érzelmi kitárulkozása egyfelől végtelenül kiszolgáltatottá teszi, másfelől sorsa, pontos tudósítása a világról, önmagunkkal szembe-sít. Olyan a tarka ló Tovsztonogov színpadán, mint cirkuszi kedvencünk, a könnyező bohóc: nevetünk csetlő-botló lényétől komikussá váló sikerein, kudarcai pedig igazságérzetünket ébresztik, arra kényszerítenek, hogy saját életünket hozzámérjük e lény tisztaságához; számot vessünk avval, viszonoztuk-e vajon a hozzánk közeledők elfogadott szeretetét, engedtük-e a magunk környezetében szabadon érvényesülni a természet törvényeit, nem terheli-e lelkiismeretünket olyan súly, amely nagyobbnak bizonyul halandóságunk terhénél? Ez az előadás aktivizál: ösztönöz a természeti értékrendhez való visszatérésre, az igazságosság, a harmónia és a szeretet keresésére.

A három Budapesten bemutatott darab közül *A ló története az,* amelyik a legnagyobb mértékben támaszkodik a néző asszociációs készségére. Jelzésszerű a díszlet (egyetlen textilkompozíció alkotja a cselekmény valamennyi színterét), a kellékek és a jelmezek járulékai (a lófarok és a hám) stilizáltak, azonban sem ezekben, sem az emberi és az „álla-ti" szituációk közötti párhuzamot kifejező szimbólumokban nincsen hivalkodó talányosság. A szimbólum Tovsztonogovnál csak annyiban helyénvaló, amennyiben a valóság fölidézése szempont-

jából nélkülözhetetlen, A rendező a megvalósítás során elsődlegesen a színészi játékból indul ki, arra alapozza a drámában érvényes szellemi viszonylatok meglényegítését. Lebegyev partnerei csak-nem kivétel nélkül két-három szerepben lépnek a néző elé, és sorra megjelenítik egy-egy emberi alaptípus többféle sors-variánsát. V. P. Kovel Vjazopurihát és Mathieu-t, a hűtlen lovat és a hűtlen asszonyt játssza; M. D. Volkov az imponáló megjelenésű, belülről üres és érzéketlen figurákat, J. N. Mironyenko a gazdái kedélyéhez alkalmazkodó szolgát. Csak Holsztomer és Szerpuhovszkoj herceg szerepét alakítja más-más színész
a két figura sorsában föllelhető párhuzamosság ellenére -, azért, mert különbözésük legalább ekkora: Szerpuhovszkoj áldozat és föláldozó, Holsztomer áldozat és ideál, a bűntelenség eszménye, aki, ha lófarkát és hámját levéve adekvát emberszerepet kapna, az egész dráma jelentését meghamisítaná.

A ló története aratta Budapesten a legnagyobb szakmai és közönségsikert, s ebben az előadásban föl is lelhető a Leningrádban folyó művészi munka minden számunkra való tanulsága:

I. Tovsztonogov színháza rendezői színház, de: az előadást a színész egyéniségére építi, az ő sokarcúságára támaszkodva teremti meg a formák végtelen változatosságát. Ezért huszonöt év munkájával olyan társulatot alakított ki, amelyben talán több kivételes tehetségű színész játszik, mint bármely más szovjet színházban. Ám a bő két évtizedes közös munka ellenére *A ló története* próbái kilenc hónapig folytak.

2. Tovsztonogov színháza rendezői színház, de: alkotó együttműködést vállal egy olyan dramaturggal (D. Svarc), aki szépirodalmi igényű átdolgozásokra képes, a színművek értelmezése és újraértelmezése során pedig csalhatatlanul találja meg a mindig eredeti, de *a* szerző szellemétől sohasem idegen olvasatot.

3. Tovsztonogov színháza rendezői színház, de: a díszlettervező (E. Kocsergin) amellett, hogy maradéktalanul megvalósítja a rendezői elképzelést, markáns ízlést képvisel, s az előadás keretein belül autonóm művészetet teremt.

4. S egyben végezetül: Tovsztonogov színháza rendezői színház, de: Tovsztonogov olyan *rendező,* aki magasrendű

SZÁNTÓ JUDIT

Szentiváneji sokk

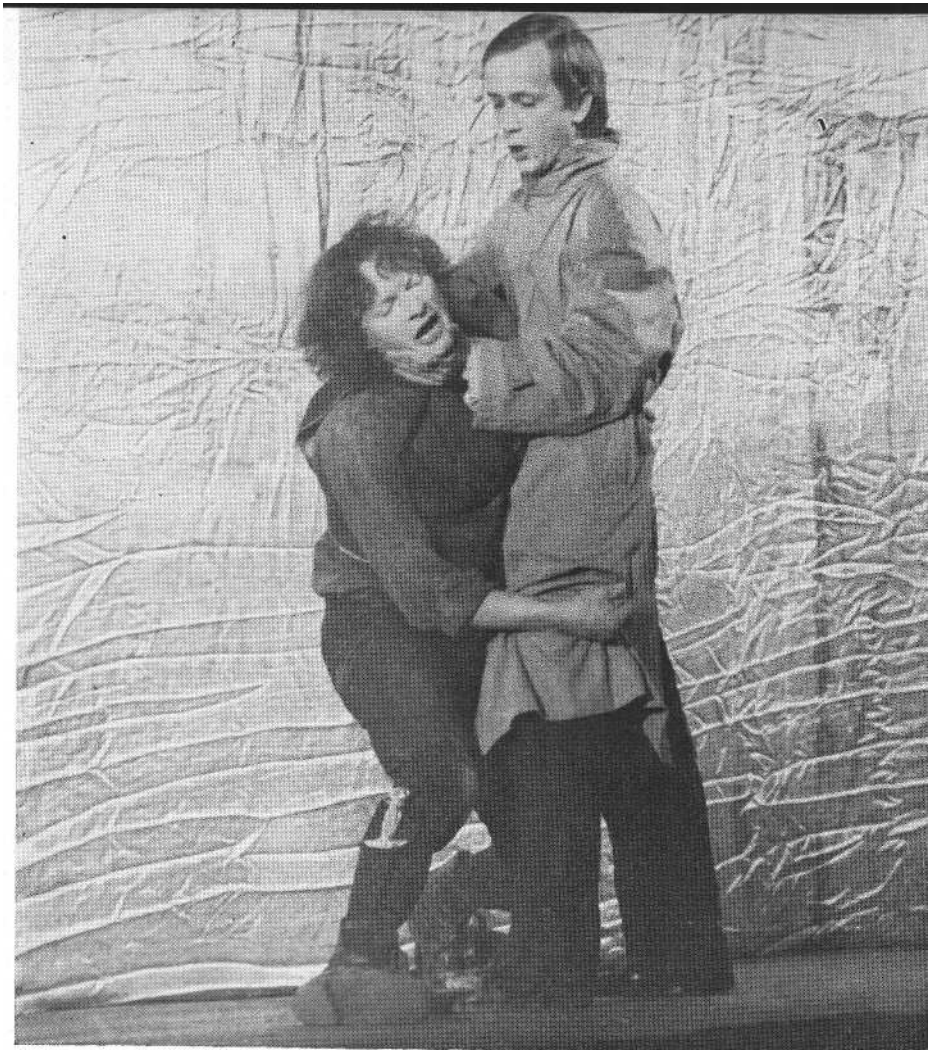
A Deutsches Theater budapesti vendégjátékáról

A folyóirat kritikus nehéz helyzetben van. A fürgébb napilapokba dolgozó kollégái ugyanis adott esetben elírták előle mondandója java részét. Legtöbbjük álláspontját többé-kevésbé osztja, egy-két írás alá pedig legszívesebben odacsatlakoztatná nevét, ahelyett, hogy újra próbálja fogalmazni a szerzők véleményét. Gondolatínségben szenved tehát a kritikus? Talán mégsem. Inkább arról van szó: a folyóirat, kivált a szakfolyó-irat általában lehetőséget nyújt a napilapokban szükségképp rövid terjedelemben fölvetett gondolatok továbbgondo*lására,* akár a vita, akár az egyetértés jegyében, a kérdéses produkcióban megfigyelt és sok esetben mások által is észlelt jelenségek elmélyítésére, általánosabb jelenségekbe, folyamatokba való beágyazására. Mivel a kritikus többnyire hazai színházi eseményekről ír, erre a műveletre általában nyugodt lelkiismerettel vállalkozik; van ő is olyan tájékozott, mint más. De mit tegyen, ha egy másik ország összefüggésrendszerével kellene szembenéznie, amely akkor is idegen számára, ha több szakmai turistautat is bonyolított tájain, figyelemmel kíséri szaksajtóját, s a bemutatott művek szerzőinek munkásságát is többé-kevésbé ismeri ?

A Deutsches Theater vendégjátékának impozáns súlyát dicséri persze, hogy ezek az aggályok egyáltalán felmerülnek. Mert bármilyen legyen is egy színház belső helyzete és közérzete, mi sem könnyebb, mint egy külföldi útra tetszetős és problémátlan muzeális vagy kirakati választékot összeszedni (még a művészi színvonal fogyatékosságai is elkendőzhetők egy ügyes összeállítással), Bizonyára a Deutsches Theater is nyújthatott volna magáról olyan képet, amely nem okoz különösebb fejtörést nézőknek és bírálóknak; legalábbis a korábbi vendégjátékok tapasztalatai, sőt, a színház mai repertoárjának átböngészése is erre utalnak. Ok azonban komolyan vettek bennünket; megtiszteltek vele, hogy beavassa-nak abba, amit ők a legfontosabbnak éreznek. Nem darabokba, nem előadásokba: elsősorban egy szellemi arculat ba, a valósághoz való viszonyuk jelenlegi állásába.

Bizonyos távlatból nézve ez a viszony érthető, mert ismerős. A mai valóság drámai-színpadi megragadásának problémáival küszködik a Deutsches Theater is, mint világszerte mindenütt a színházak és a szerzők, s a műsor összeválogatása azt mutatja: noha, legjobb tudomásunk szerint, az NDK-ban szép számmal és nem csekély sikerrel mutatnak he mai témájú műveket, reprezentatívnak mégis a klaszszikus anyagokat érzik, melyek, rendezői értelmezés vagy akár írói átdolgozás révén, mélyebbre tudnak hatolni még a mai kor ellentmondásaiba is. Tudjuk, a nagy rendezők világszerte hasonló gyakorlatot követnek; az NDK legbecsültebb drámaírója, Peter Hacks elméletet is készített hozzá. E kissé csavaros okoskodás szerint- a fejlett szocializmus felépítésén munkálkodó társadalmaknak klasszikus művészetre van szüksége; az adott korszak alapvető kérdései azonban, legalábbis a színház területén, egy-felől nem ragadhatók még meg klaszszikus érvénnyel (tartalom) és tökéllyel (forma), másfelől erre szükség sincs, hiszen a hatalmi kérdések már eldőltek, a mindennapi konfliktusokat pedig amúgy is feloldja a mindennapi praxis. Ez az álláspont vitatható, de feltétlenül kényelmes, kivált Hacks számára, aki, napjainkban alighanem páratlan formaművészete, műveltsége és invenciója révén, a világ-irodalom és világtörténelem minden zugában talál játékosan feldobható és tetszetősen kicsipkézhető motívumokat. Ez az akrobatikusan kecses könnyedség ideig-óráig elbűvöl, mégis érezni mögötte a törekvést, hogy a feldolgozott témák és a jelen érintkezési pontjait a szerző, virtuóz dialektikus játékaival, inkább elködösít-se, semmint valóban felmutassa, inkább a semmire nem kötelező általánosságok régióiba emelje, semmint konkretizálja. A vendégjáték közepén bemutatott A *plrandersaveilerni vásár* azok számára, akik mindhárom estén jelen voltak, fellélegzést, viharszünetet jelentett a maga higgadt derűjével, szellemességével, s nem utolsósorban a tizennyolc szerepet alakító három színész iskolajátékával, de ez az oázis mesterséges, pálmái műpálmák: egyes, a mára vonatkoztatható játszi szatirikus utalások ellenére itt inkább a Hacks által célul kitűzött újnémet klaszszika egy pontosan megtervezett és min taszerűen kivitelezett ujjgyakorlatáról volt szó.

Peter Hacks, ez a roppantul okos szer-



Neoptolemos (Roman Kaminski) és **Odysseus** (Christian **Grashof) Müller** Philoktet című drámájában

ző, Brechttől tanulta meg, hogy dramaturgiáját dialektikus aforizmákban deklarálja, és ezek az aforizmák jószerivel támadhatatlanok. Íme, ezt írja többek között *A plundersweilerni vásár* kapcsán: „Nem élünk költői világban, de a világot mégis poetizálhatónak érezzük. Megnyilatkozásaink nem természetszerűen poétikusak, de a poézisra való törekvésünk, úgy hisszük, természetszerű. Ilyen helyzetben tudatos eszközökre van szükség a költészet előállításához. Hogy ezek az eszközök, formájukat és lényegüket tekintve, milyenek legyenek, épp ezen törjük fejünket .. .

A művészet nem egyszerűen híradás; a művészet olyan híradás, amely meghatározott embertől jut el meghatározott emberekhez. A művészetek poetizálása egyértelmű a művészetek humanizálásával, és megfelel annak a magatartásnak, amely a világot is humanizálni akarja. Íme itt rejlik a pozitivistákkal, dokumentaristákkal, »tudományos« költőkkel, vasúti síntalpfa-leírókkal és a neonaturalizmus más játszadozóival folytatott vitánk lényege. Goethe olümposzi konoksággal védte meg a költészetet egy elidegenedett világ ábrázolóitól, akikről pedig jól tudta, hogy modernebbül írnak, mint ő. Mi ugyanezen el-idegenedett világ ugyanilyen ábrázolói val szemben védelmezzük a költészetet, de vígabb kedéllyel, mert mi, amint azt jól tudjuk, a jövőt védelmezzük."

Vitázhat itt a kritikus ? Nehezen. Hiszen minden mondat kész műalkotás, amellett önmagában igaz is. Es mégis : szíve mélyéből nem tudja elfogadni, legalábbis egyedül érvényesként nem, ezt a „tudatos eszközökkel előállított" poézist, nem hisz abban, hogy humanizálni csak ilyen értelmű poetizálással lehet, mint ahogy abban sem, hogy az elidegenedett világ „neonaturalista ábrázolói *per definitionem* dehumanizálnának. A vita messzire vezetne, és Peter Hacksnak minden érvre meglennének a maga ellenérvei. A végén a *vitázó* elhallgatna, és magában zárná le a vitát (ami persze a legkönnyebb): ez Peter Hacks. Nagy művész. Imponálóan homogén és kiemelkedő színvonalú életmű alkotója, aki, bár erről nem beszél, bizonyára keservesen megszenvedett ezért az olümposzi homogeneitásért. S egész gondolkodásunknak és színházi kultúránknak hasznára lenne, ha nálunk is akadna követője *vagy* szellemi rokona. De ha itt most nem akarunk belebonyolódni az ő személyisége, pályája vagy épp *A plundersweilerni vásár* mélyebb elemzésébe, akkor röviden meg kell állapítanunk: az első és a harmadik előadás által ránk zúdított, már-már kozmikus pesszimizmus benyomását ez az önmagában derűs-kellemes közjáték sem tudta eloszlatni, mert derűje nem spontán és magávalragadó, ha-nem másodlagos, vagy, ismét Hacks meghatározását kölcsönözve, „tudatosan előállított" volt.

Zappe László a vendégjátékról írott bírálatának ezt a címet adta: *Rémek és még rémesebbek.* A látottakat pontosan érzékelő és értékelő elemzése *a Szentiványéji álom* rendezőjének és a *Philoktet* címszereplőtársrendezőjének, tehát a vendégjáték mintegy szellemi atyjának, Alexander Langnak jellemzésével kezdődött, s elismerve a művész kivételes formátumát, a kritikus megjegyezte: ha neki ilyen lidércnyomásos álmai lenné-nek, bizonyára igyekeznék gyorsan el-feledkezni róluk, nemhogy színpadra állítsa s így ébren is viszontlássa őket. Később azonban tágít a lidércnyomásnak ezen a csak biológiai meghatározásán, és „rossz értelmiségi közérzetről" beszél, amely ebben a *Szentiványéji* álomban félreérthetetlenül kifejezésre jut. Koltai Tamás pedig ugyanerről a kérdésről azt írja: „... az elmaradt katarzis nagyon ha-tározott politikai mondanivalót közvetít." És itt jutunk el jelen írás korlátai-hoz: ennél tovább a folyóiratkritikus sem mehet, holott általában ez volna a dolga. Van-e rossz értelmiségi közérzet a Deutsches Theaterben, a berlini szín-házi világban avagy az értelmiségnek kisebb vagy nagyobb részében, mennyi-ben privát lidércnyomást vetített ki a színpadra Alexander Lang, és mennyiben fejezi ki a nézők egy rétegének közérzetét - nem tudhatom, és abban, hogy e kérdésnek most már idevágó, konkrét vonatkozásairól nyilatkozzam, nem tapintat vagy óvatosság gátol, hanem mindenekelőtt a tájékozottság hiánya.

A hozzáférhetőbb kérdés inkább a két előadás alaphangjának nálunk észlelhető elutasításához kapcsolódik. Ami *a Szentiványéji álmot* illeti: a hazai bírálók nem a priori vetik el a sötét, sokkoló, minden mozzanatot csak a benne rejlő negatív elemekre lehántó tolmácsolást; egy hasonló szellemben fogant *Lear-* vagy épp Macbeth-előadás sokkal nagyobb megértéssel találkoznék. Lang azonban sajátos harmadik fokozathoz jutott el. Ha a korábbi, édeskés-tündérkedő *Szentiványéji*-előadások ma hazugnak érzett módon voltak *egyértelműek,* és velük pörölve Peter Brook zseniális produkciója a víg-játék súlyos *többértelműségét* öltöztette színpadi formába - Alexander Lang, aki

nyilatkozatban is, előadásának egyes motívumain át is nyíltan vitába száll Brookkal (a Brooknál még játékos idézőjelbe tett fallikus motívum itt drasztikusan konkretizálódik, Brook semlegesen fehér szobadíszlete pedig beszűkítve, bal-jós vörhenyes színben tér vissza), ismét *egyértelművé* tette a darabot - negatív értelemben, ezt pedig torzításnak érezzük. Magát Lang látomását kívülről nehezen bírálhatjuk - de hogy ez a vízió épp *a Szentivánéji álomban* öltött testet, az erőszakoltnak, a rendezői szabadság mármár színházellenes abszolutizálásának tűnik. Lang ma korszerűt-lennek tartja Brook előadását, pontosabban a hatvanas évek tipikus terméké-nek; *a Sentivánéji álom* azonban a hetvenes, sőt, a nyolcvanas évekre sem igazol-ja azokat a gondolatokat, melyeket a német művész belé bújtat. Idézzünk fel néhány jellegzetes mozzanatot ebből a kétségbeesett és kétségbeejtő világból, amelyben a nyílt, leplezetlen brutalitás a közélet és a magánélet minden zugát átitatja. Theseus durva fizikai erőszakkal kényszeríti nászra Hüppolitát, Egeus ütlegelve hurcolja be Hermiát az udvar-hoz, Oberon és Puck alattomos képű, lompos, középkorú csavargó -- a fasiszta orvosok embertelenségével narkotizálják áldozataikat, Titániát karhatalommal vonszolják cl Zuboly mellől, a szerelem karateütések és brutális fizikai aktusok váltakozása, a mesteremberek színjátékát pedig a három pár nekik háttal, arccal a közönségnek üli, pontosabban fekszi végig, vad és ugyanakkor jegesen érzéketlen szerelmi orgiában. Impozánsan homogén rémlátomás - bravúrosan fegyelmezett, artisztikus, minden ízében kiszámított rendezői és színészi munka. Mégis, épp mert a dráma teljessége, világképének bonyolult gazdagsága ellenében épül fel, keserűsége nem ragad magával, szenvedélye sem hat őszintének, inkább akarnok módra erőszakosnak, magamutogatónak, és ez a csináltság bizonyos mértékig kiegészíti azt a hasonló benyomást, amelyet *A plundsrsmeilerni vásár* keltett akár ott a derű, itt a sötét pesszimizmus érződik kimódoltnak, másodlagosnak.

I la hihetünk egy amerikai kritikusnőnek, aki a nyugatnémet színházi szaklapban tette közzé NDK-beli élménybeszámolóját, az előadás alapjául Klaniczay Tibor elemzése szolgált a reneszánsz embereiről, akik körül és akikben egész életük során véget nem érő háborúk és harcok dúltak, s akik ki voltak szolgál-

Demetrius (Dieter Mann) és **Hermina** (Simone V. Zglinicki) a Szentivánéji álomban

tatva minden csapásnak, meglepetésnek, árulásnak, a sors kiszámíthatatlan fordulatainak. Nyilvánvaló, hogy Lang ezt a megállapítást a mai viszonyokra, a mai társadalmi létezésre ülteti át. Alláspontját azonban. akár elfogadjuk, akár vitatjuk, mindenekelőtt jobban megismerhetnénk, ha nem egy erőszakkal hozzáidomított szövegen, hanem egy számára adekvát drámai anyagon keresztül nyilvánulna meg. Azt a darabot ugyanis, amelyet Lang eljátszik, Shakespeare rosszul írta meg. Így aztán az a fonák helyzet áll elő, hogy az előadásban Lang, mint művészi egyéniség, magasan Shakespeare fölé tornyosul, ami mégsem egészen méltányos benyomás.

Viszont Lang produkciója, ettől függetlenül, valóban kivételes erejű. S mint az NDK valóban reprezentatív színházi megnyilatkozásaival való minden találkozás, inspirálóan kellene hogy hasson. Kár, hogy Brechtet mindmáig nem tudunk játszani (bár Csiszár Imre miskolci *A szecsuánl* jólélek-rendezése örvendetes kivétel, kivált ha folytatását, hatását is remélhetnők); kár, hogy Heiner Müller Gladkov-adaptációja, az *Elérkezett az időre* finomított *Cement* 1975-ben meg-bukott; s kár lenne most ezt az újabb alkalmat is elszalasztani. Érdemes lenne hűvösséget és keménységet tanulni a Deutsches Theater művészeitől, minden vonal, minden ív könyörtelenül precíz kimunkálását, elmosódott kifejezésbeli általánosságok helyett a minden mozzanatban jelenlévő és mozgásformákban, térkompozíciókban tökéletesen megvalósított fanatikus elemző erőt. Kár félteni sajátosságainkat, dominánsai: maradnának azok úgy is a szintézis viszont izgalmas és gyümölcsöző lehetne. **A** világosság sosem árt, legföljebb más struktúrákat világít be.

Hasonló problémákkal és hasonló erényekkel találkozhattunk a harmadik estén, Heiner Müller *Philoktetjében* is. Heiner Müller egészen más alkat, mint Peter Hacks, noha a közös brechti fogantatás mindkettőjük esetében nyilvánvaló. Ez egyben meghatározza pillanatnyilag várható magyarországi nép-szerűségük sajnos igencsak véges lehetőségeit is. Müller is kedveli a klasszikus adaptációkat, de ugyanakkor sűrűn dolgoz fel mai témákat is mégsem ez különbözteti meg elsősorban Hackstól, hanem inkább az a körülmény, hogy Müllertől távol áll a hacksi neoklasszika, a szintetizáltan előállított derű és harmónia keresése. Hacksnál a hangsúly az ellentmondások feloldásán van, Müllernél magukon az ellentmondásokon - feloldásai szándékoltan, kiáltóan ideiglene-

sek, újabb ellentmondások hordozói; a görcsösség, a kopogós keménység úgyszólván ars poeticájához tartoznak. Drámáiban szuverén világot teremt, de olyat, amely a privát szférát kizárja, az embernek csak közéleti vonatkozásai foglalkoztatják, s ennek megfelelően a néző emberi teljességére sem tart igényt, sőt, az emberi befogadókészség számos komponensét bizonyos gőggel eleve számításon kívül hagyja. Az az elvitathatatlan szenvedély, amely műveit áthatja - s amely Hacksnál kevéssé érezhető - a kutató agy lázas, de hideg szenvedélye. Drámáit szeretni nem lehet, de Müller ezt bizonyára nem is kívánja. Ő azokra számít, akik egy hibátlanul megkonstruált színpadi szerkezet működésében lelnek intellektuális és esztétikai élvezetet; érzelmeket, mosolyt, könnyeket, megrendülést nem akar kelteni. Bizonyára nem véletlen, hogy annyira vonzódik a termelési témákhoz, a technikai eljárások színpadi ábrázolásához - egyik utolsó darabja például *A Hamlet-gép* címet viseli -, a gépezet működése körül forog egész dramaturgiája.

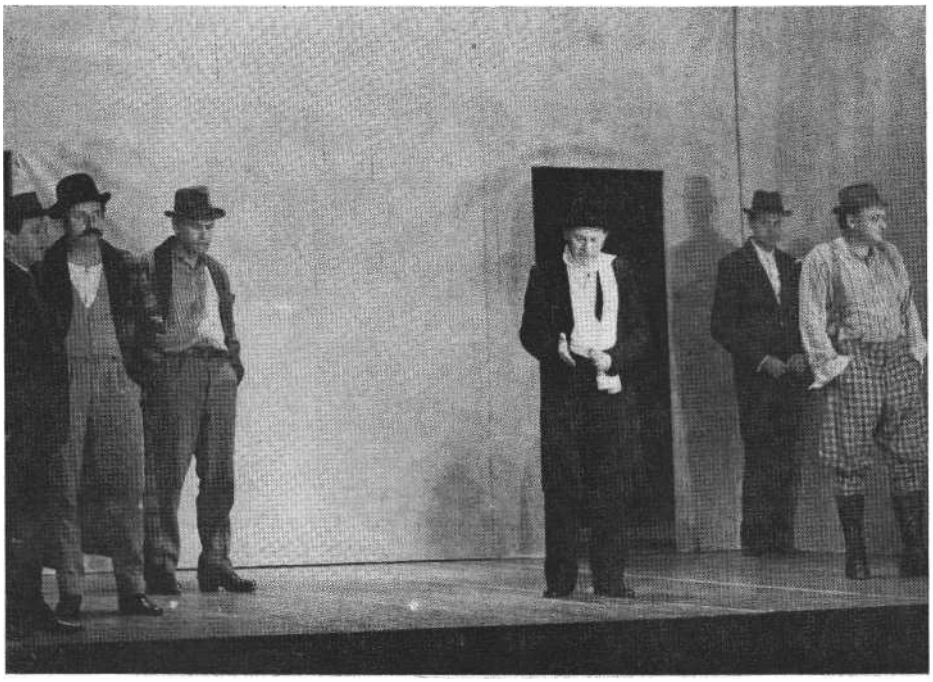
Ilyen jéghideg, kőkemény, zord modelldráma *a Philoktet is* - egy többszörös manipulációhálózat illusztrációja. A legfőbb élvezetet itt talán a nyelv szerzi, amelyet, Tandori Dezső valóban kongeniális fordítói remeklésében, magyarul is ízlelgethetünk: a sokszorosan megcsavart, komplex dialektikájú mondatok megértése olyan típusú sikerélményt nyújt, mint egy nehéz keresztrejtvény vagy egy matematikai feladvány meg-fejtése, ami más szóval azt jelenti: Müller színháza elitszínház a javából.

A modell azonban már igencsak vitatható. Müller ugyan, aki Hacks - és természetesen ismét csak Brecht - módján kedveli a műveihez fűzött aforizmatikus, kemény és támadhatatlanra csiszolt kommentárokat, egyértelműen az osztálytársadalmakra korlátozza műve érvényét: „A történelemből csak akkor tanulhatunk, ha a modellt megváltoztatjuk . . . A Philoktet-modellt az ábrázolt társadalmi osztály struktúrája és a tulajdonforma határozzák meg ... A történet lefolyása csak akkor törvényszerű, ha a rendszert nem tesszük kérdésessé." De vajon jelzi-c a modell saját érvényé-nek határait? Egyfelől dráma is, előadás is időtlenséget, örökkévalóságot sugall, másfelől, ugyanakkor, a legközvetlenebb nézői asszociációk igen erőteljesen utalhatnak a személyi kultusz eseményeire, a koncepciós perekre is - a differenciáláshoz pedig a modell, alighanem műfajánál fogva, már nem nyújt lehetőséget. A forma bravúrja itt kelepcévé válik; Müller olyan zárt tökélyig fejlesztette a modelldrámát, ezt az önmagában egyébként jogosult, izgalmas és lehetőségekben gazdag műfajt, hogy a jelenségeket, a tendenciákat immár nem sűrítve, hanem abszolutizálva mutatja fel.

Még messzebb visz, ha elgondolkodunk a dráma egyik kommentátorának, Wolfgang Schivelbusch NDK-beli esztétának fejtegetésén. Szerinte „a címszereplőt az az ellentmondás pusztítja el, miszerint egyénileg jogosultan gyűlöli azt, ami általánosan szükségszerű ... Az a pillanat, amidőn Philoktet az általánost, azaz Odüsszeuszt, mint az általános végrehajtóját személyes-egyéni bosszúvágyának tárgyává kívánja tenni, egyben az a pillanat, amelyben mintegy törvényen kívül helyezi magát". Rideg és - remélem - antidialektikus okoskodás ez: egyén és közösségi érdek abszolutizált szembeállítása. Amit az egyén jogosan gyűlöl, az mint közösségi érdek általánosan legföljebb átmenetileg, relatív érvénnyel lehet szükségszerű-ez a lényeg-beli megszorítás azonban a modelldráma mülleri tökélyének fokán ugyancsak nem ábrázolható, és ezen a ponton a modell már nem sűríti, hanem torzítja a valóságot.

Mindenesetre, ez a szemlélet ellentmond a hagyományos, realista emberábrázolásnak, még annak legkorszerűbb értelmezésében is. Ezért a Deutsches Theater előadása a maga nemében valóban mestermű. Amit Müller a dráma területén kitalált, azt a három színész, egy-ben önmaguk rendezői, egyenrangúan és önállóan kitalálták a színpadi megvalósítás vonatkozásában. Az irónia árnyéka sem fér szavaimhoz: művészi bravúr kell hozzá, hogy egy üldözött, iszonyú kínok között vergődő, méltatlanul manipulált s végül hitszegően, orvul le-gyilkolt tragikus hős látványa ne keltsen szikrányi megrendülést vagy együttérzést sem, és ilyen fényévnyi távolságra kerüljön a nézőtől. Alexander Lang, aki színészként is kivételes tehetség, szenved, biceg, jajveszékel, vijjog, ordít, őrjöng, haldoklik - és mint a mélyhűtött láva: egyetlen sikolya, egyetlen vonaglása sem szól a szívhez. Van-e magyar színész, aki utánozni tudná? És ha a kérdést követné a cinikus alkérdés: érdemes-e? - erre csak az lehet a válasz: nem-csak érdemes - szükséges is lenne. Éppen ahhoz, hogy a magunk mondani-valóját is ilyen magas fokon tudjuk ki-fejezni.

Próbálnak a mesteremberek a Deutsches Theater Shakespeare-vígjátékában (Iklády László felvételei)



SPIRÓ GYÖRGY

A krakkói Stary Teatr két előadása

Wyspianski - Swinarski

Nincs nekem szerencsém Wyspiariskival. Néha már-már úgy érzem: csak a lázálmaimban létezik tizenhét drámát és a sok töredéket tartalmazó kritikai ki-adása - amelyből mindössze két példány van Magyarországon, egy a Széchényi Könyvtárban, egy az ELTE Szláv Tanszékén -, s ha beszélek, írok róla, az elfogult rajongónak kijáró, elnéző mosollyal néznek rám: szegény, beleőrült Kelet-Európába. Tavaly ilyenkor a varsóiak vették cl a magyar néző kedvét Wyspiariskitól, a szegény magyar néző nem tudhatta, honnan is tudta volna, hogy a *Novemberi éj* szövegét meghúzták, átszerkesztették, kiirtották, sőt egy Slowacki-verset is operáltak bele. Esztétizáló, drámaiatlan, lila előadás volt. „De *azért a Menyegző,* az jó" mondják a rajtam szánakozók, és látom rajtuk, érzékenységemre való tekintettel nem teszik hozzá: Wajda jó belőle.

Most pedig a Wyzw*olenie (Felszabadulás),* amit *Konrad* címen játszottak az Operettben. Wyspianski leglengyelebb darabja. Alkalmas arra, hogy az „ezt mi úgysem érthetjük, mert tele van helyi vonatkozásokkal" alapján a magyar szakma végleg lemondjon Wyspianskiról.

Nem állítom, hogy ez Wyspianski művészetének csúcsa. Ha egész életművét tekintem, talán a legellentmondásosabb. Minthogy azonban ebben a műben tételesen foglalkozik a lengyelség sorskérdéseivel, érthető módon ez a *Menyegző* mellett a legnépszerűbb drámája Lengyelországban. Nekünk inkább a maradék tucatot kellene eljátszanunk. Azokat a drámáit, amelyekben az égvilágon semmi lengyel sincsen. Amelyekben történetesen a számunkra is érthető görög mitológiát játszatja le újra. Vagy az úgynevezett galíciai drámáit kéne elő-adnunk, amelyekben semmi speciálisan galíciai sem fedezhető fel. Egy tucat remekmű!

S ha nem is Wyspianski művészetének csúcsa, azért a *Wyzwvolenie* sem akármilyen alkotás.

Amikor I893-ban megnyílt *az új krakkói színház* (nem a már régóta üzemelő Stary Teatr, hanem a nagy, ezer-személyes kőépület, amely ma Slowacki nevét viseli, modern villanyvilágítás volt benne és sok minden, csak forgó-színpad nem, úgyhogy nagy egységek-ben kellett gondolkozniuk a drámaírók-nak, az átdíszletezés kínosan sokáig tartott; ez a színház lett később Wyspianski sikereinek színhelye), a hivatalos megnyitás előtti este, az avatás főpróbáján, az ingyen bámuló diákok és színház-rajongók, az igazi, a nem protokoll közönség előtt elképesztő dolog történt. Amikor beléptek a nézőtérre, nyitva volt a színpad, és üres volt. Majd mindenki ámulatára munkások jelentek meg a színpadon és *dolgozni* kezdtek. Világítás-próbát tartottak. Díszleteket ácsoltak. Állítópróbát tartottak. A közönség döbbenten, lélegzet visszafojtva figyelt. Ilyet ők még nem láttak. Megjelentek a színészek civil ruhában. Lejártak egy-két jelenetet a megnyitó műsorából. Aztán beöltöztek a jelmezekbe. Jelmezpróba. Maszk-próba. Munka folyt a színpadon, míg-nem a színház valamennyi dolgozója: munkások, színészek, súgók, ügyelők, díszletezők, világítók, zenészek között megjelent a színház új igazgatója, Pawlikowski, a nyugat-európai színházon, az akkori avantgarde-on nevelkedett fiatal rendező, szemrevételezte az elvégzett. munkát, és végre engedélyt adott a megnyitás főpróbájának megkezdéséhez.

A nézőtéren csönd, csönd, majd kirobbanó, hatalmas taps.

Az ő színházuk nyílt meg, az ő pénzűkön, a város lakóinak adakozásából, ahol emberek dolgoznak az előadáson, úgy dolgoznak, mint ők, a nézők, ugyan-olyan emberek.

Nemcsak hatásos, formabontó gesztus volt ez a főpróba, hanem egy kivételesen nagy, másfél évtizedig tartó színházi korszak szimbolikus nyitánya is, amilyen azóta sem volt a világon.

Hogy miért írom ezt? Mert ezzel a jelenettel kezdődik a Wyzwolenie. Wyspianski előszeretettel másolta az életet, a *Wyzwolenie* elején történetesen az élet-nek a számára igen fontos részét, a szín-ház működését másolta. Nyitott, üres színpad, megjelenik egy alak, közli, hogy messziről jön, nem tudni, a mennyből-e *vagy a* pokolból, és Konradnak hívják.

Konrad a lengyel romantika nagy drámájának, az *Ősöknek* a főhőse. Mickiewicz drámáját első ízben éppen Krakkóban állították színpadra, másfél évvel a Wyzw*olenie* bemutatója előtt, színpadra alkalmazta Stanislaw Wyspiariski. Ő volt az első, aki a színművet meglátta a könyvdrámában. Megjelenik tehát Konrad, s körülötte feltűnnek a színház dolgozói: a munkások, a rendező, a Múzsa. Mint a színházavatáson, tíz évvel korábban.

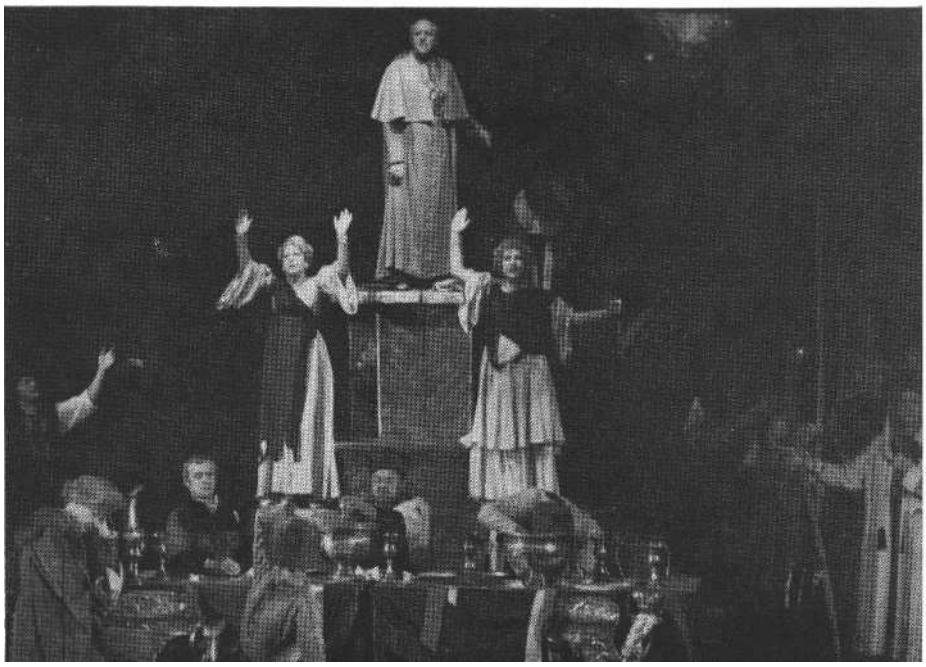
Benne vagyunk tehát a lengyel színházban és a lengyel drámatörténetben. De benne vagyunk a világdráma történetében is, hiszen ugyanezzel kezdődik Goethe *Faustja.* Az összevetés nem ön-kényes: Wyspianski több művében vitatkozik Goethével (egy drámatöredékében - németül írta Goethe is fellép Mefisztóval, Miczkiewicz és Konrad tár-saságában). A *Novemberi* éjben is *van egy* Faust-paródia, a színházi jelenetben; mondanom se kell, ezt a varsói előadásból kihúzták, úgyhogy tavaly nem láthattuk.

Az első felvonásban aztán szépen felvonulnak a lengyel típusok, a lengyel drámairodalom hagyományainak megfelelően stilizálva; a színház Wyspianski felfogásában az emberi tudat szférája, s ha lengyel a színház, úgy a lengyel tudat alakjai népesítik be; a felvonás végén szobor alakban megjelenik a Géniusz, értsd Mickiewicz, akinek a szobrát nem sokkal korábban avatták fel Krakkóban (Wyspianski tervezte a színházban ez alkalomból bemutatott apoteózist), a közönség tehát, a korabeli krakkói, az első felvonás végén láthatja, hogy a konfliktus Mickiewicz és az általa írt hős, Konrad között létesül, az író és az írótól függetlenedett allegorikus figura között.

Mintha a magyar századfordulón Katona Józseffel szemben az átértelmezett *bánk bánt* léptetné fel egy előadásban a meg nem született magyar drámaíró.

Különös, eredeti koncepció. Ha a színház saját korának ábrázolására hivatott, akkor ez színház.

A második felvonás viták sorozata. A vita arról folyik, ami örökfekete téma azokban az országokban, amelyek történetesen nem nagyhatalmak: a függetlenség és államiság kivívásának szükségességéről és lehetetlenségéről. Konrad, akit az író többször is pontosan meghatároz: ő nem valóságos ember, hanem az összes létező és lehetséges lengyel gondolat megtestesítője, ez az elvont figura tehát különböző nézetek képviselőivel, a szerző által „maszkoknak" neve-



„Történelmi" jelenet **Wyspianski Konrad című drámájából (A krakkói Stary Teatr vendégjátéka)**

zett, tehát egyéniségüktől szintén megfosztott figuráknak nézeteivel vitázik. Huszonkét maszk fejti ki nézeteit a lengyel sorskérdésekre vonatkozóan. és Konrad, aki az összes lengyel gondolat nevében szól, valójában saját tudatának alkotóelemeivel hadakozik. Furcsa tézisdráma. A vita a legnagyobb általánosságok szintjén folyik, a konkrét politikum szférája hiányzik. Konrad nem mindig győz a vitákban, sokszor nem tud mit mondani egy-egy maszk erélyes kérdésére. Máskor a maszkok némulnak el, érveikből kifogyván. *Konrad nem Wyspianski. A* szerző, szegény, ezt nem *győzi* hangoztatni. Konrad elvonatkoztatás, és a maszkok is azok, még akkor is, ha a kortársak feljegyzései szerint Wyspianski élő alakok szavait jegyzetelte kávéházakban, utcasarkokon szorgalmasan. *A* felvonás Hestia (a család görög istene) és Konrad kettősével ér véget; Konrad imádkozik, a családdal a háttérben, imája tehát azt az érzelmi vonalat lopja be a drámába - igen problematikusan -, amit az elvont, dialektikus vitákba nem lehetett belefoglalni.

Itt meg kell állnom: hiszen a Swinarski rendezte előadásban *nem ezt láttuk.*

Az első két felvonást egyvégtében adták. Ez nem döntő, bár kétségkívül fárasztó, és a szonátaformára komponált darabot formailag aláássa. De már a kezdet kezdete sem volt világos, Konrad színházrajongónak, titkos drámaírónak látszott, aki kéziratot hoz a rendezőnek. Ez bizony lapos dolog. Különösen a drámához képest. *A* barokkos színpad-kép - hosszú asztalnál italoznak a lengyel múlt allegorikus alakjai, és jó sokat isznak - Wajda *Tájkép csata után* című filmjének egy jelenetére emlékeztetett, a giccses élőképre, amelyet a lágerből lágerba szabadított rabok adnak elő a grünwaldi csata tiszteletére, Wyspianski nem írt elő ilyen díszletet, ellenkezőleg: ő üres teret írt elő, teljesen a később Brook által megfogalmazott értelemben. Ez a színpad *a lélek színpada,* üres tér, amelyet a minden lengyelben élő, allegorikus figurák népesítenek be, és semmi más; *az* ő beszédükből kell összeállnia a „polonéznek", s az üres térben kizárólag a „szavak zengése" diktálja az ütemet. Swinarski (és a díszlettervező Kazimierz Wisniak) színpadképe ironizál. Didaktikusan. Wyspianski is ironizál, természetesen. De sosem látványosan, sosem szájbarágósan. Pontosan úgy ironizál, mint legközelebbi rokona, Ady: humortalanul. Az is humor, csak más-féle. Alakokon, nézeteken belüli. Mélyebb és igazságosabb ez az irónia, mert nincs olyan pont a világon, ahonnét a világ megítélhető - elítélhető - lenne; a szempont belül van a szereplőkön. *Az* alakok indulattal és hittel megírt szöveget mondanak akkor is, ha a szerző sem ért velük egyet. Ebben a drámában Wyspianski a díszletet is színészekből építette. Hozzájuk képest minden mégoly pompás díszlet is csak szegényes és kopottas lehet.

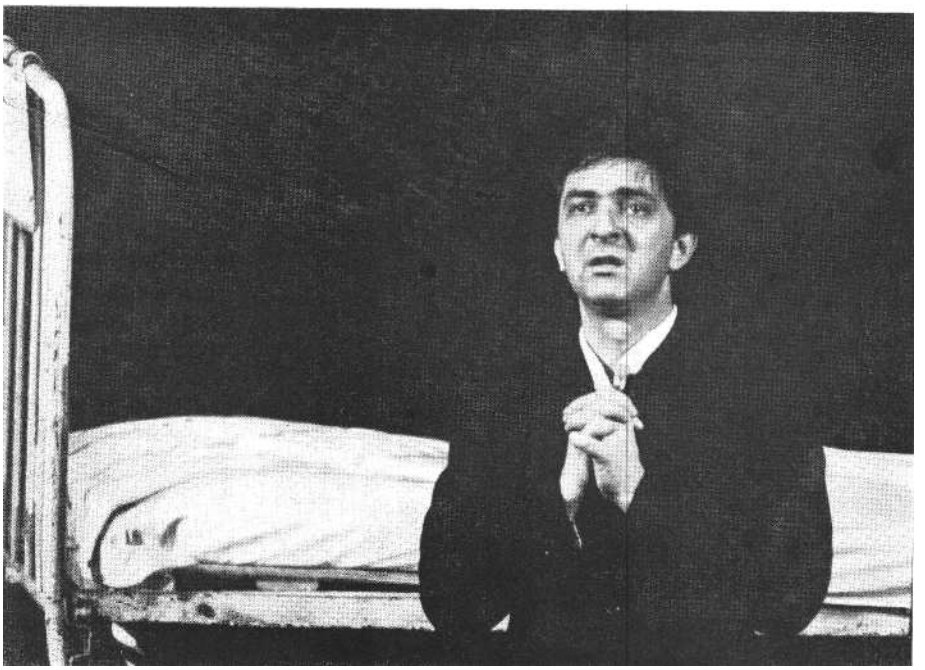
A második felvonás dialektikus szópárbajait Swinarski a hatvanas-hetvenes évek színházi közhelyével tupírozta fel: ráhúzatta Konradra a kényszerzubbonyt, és betolatta alája az őrültekháza vaságyát. Miért? Nem tudni. Az elvont hatás kedvéért. Ennek Wyspianskihoz sem-mi köze. Sem Wyspianski, sem a maszkok nem mondanak semmit, ami őrültségnek volna minősíthető. Sőt. Csupa igaz és okos dolgot mondanak. Hiszen ettől olyan sötét a helyzet: mindenki okos, mindenki pompásan érvel, és mégis mindenki cselekvésképtelen. Tiszta logikával és szabályos dialektikával operálnak. Nincs olyan hatalom, amely ezeket a gondolatokat valóban őrültek-házával tudná büntetni. Nincs olyan fölöttes szempont, ahonnét Wyspianski szövegei bolondságnak tűnnének.

Konradot, az összes lengyel gondolat képviselőjét egyébként is abszurdum őrültekházába zárni: ez azt jelenti, hogy emberi sorsot tulajdonítunk neki. Vagyis pontosan azt nem játsszuk el a drámából, ami benne radikálisan új. Hamlet is őrültekházába zárható, ha egy mai rendezőnek kedve szottyan rá, neki van saját élete, saját története, személyisége. Konrad azonban nem ilyen. Egyáltalán nem ember. Puszta elvonatkoztatás. Fikció. Bevallottan, hangsúlyozottan az. *A* huszadik század egyik legelső, de mindmáig legradikálisabb tézisdrámájának legradikálisabban tézisszerű fő-hőse.

Amikor Wyspianskinál Konrad imádkozni kezd (mellékesen elmondja a lengyel költészet egyik legszebb és legvallástalanabb istenes versét, akár Ady is írhatta volna), egy Jedermann, egy everyman imádkozik a huszadik században. Úgy akar isten szolgája lenni, hogy köz-ben nem lesz isten rabja; a keresztet nem akarja fölvenni, ellenkezőleg: az élet nevében könyörög azért, hogy a kereszt kerülje el; akinek a lengyel államiság sem többet, sem kevesebbet nem jelent, mint bírni azt, amit más nemzetek is bír-nak; aki a nő nélkül nem egész ember, és a fáklyát, jelentőségének e szimbólumát, éppen a nő kezéből kapja.

Az előadásban nem volt Hestia, és az elektromos kellékfáklya máskor, a színházi munkások kezéből került hozzá.

Harmadik felvonás. Ismét együtt a lengyel típusok. Géniusz, vagyis a szobor-Mickiewicz, a halált dicsőítő, keresztény misztikával elegyített romantika képviselője a sírba hívja a szereplőket, Konrad azonban szembeszáll vele, s magát a költészetet mint olyant is elutasítja. *A* Kórus, meggyőzetvén Konrad által, *az* Ősökből vett parafrázissal utasítja el Mickiewicz misztikáját; a Géniusz eltűnik. Vége a „színház a színházban" résznek, a színészek civil ruhát öltenek, Konrad azonban ezt nem teheti, hiszen ő sem nem színész, sem nem ember, ő az egész lengyelség. Most már nem az elvont ideológiai szinten szem-besül saját részeivel, hanem az emberi élet szférájában; találkozik a rendező és a



Konrad: Jerzv Trela (MTI fotó Ilovszkv Béla felvételei)

színészek konkrét életproblémáival, azok már nem szerepet játszanak, hanem önmagukat. Az Öreg Színész monológja Wyspianski életművének egyik legszebb helye; a munkások, a színészek, a rendező elmennek, Konrad egyedül marad. 0, a lélek, a gondolatot: Lengyelországban elképzelhető összessége, ott marad a „lélek színpadán" szeretne kitörni a színpadról magáról, a Művészet és a Gondolat terrénumáról; tenni akar.

S ekkor Wyspianski a szín (az üres szín) mélyén új mélységet nyit ki, azt a világot, amely eddig a drámában nem szerepelt. Berontanak az Erinnysek, a bosszú görög istenei keselyűk képében, s emberevő indulatuk, a drámában korábban nem szereplő vak, ösztönös világ, amely mélyebb *az* ideológia, a ráció világánál, egy csapásra megszünteti a darab egész korábbi világát. A bosszú istenei megvakítják Konradot, magukhoz hasonítják, belőle is a bosszú istenét faragják, aki immár vakon, üvöltve indul rohamra: tenni (ami egyet jelent az öldökléssel); az Erinnysel: emberevésre, „lakomára" szólítva rohannak a gondolat köréből immár vakon kitörni próbáló vezér nyomában.

Az utolsó jelenet miatt érdemes a művet eljátszani igazán. Itt jelenik meg Wyspianski nagy, életművet szervező témája: a tudat és az ösztön konfliktusa. A végsőkig csupaszított tézisdráma itt telítődik élettel és erővel. A keselyűk és a gondolkodó, önmagával vitázó fő-hős összeütközésében az utóbbi. marad alul. Keserű, kínos, monumentális jelenet; ez a szimbólumokban és mítoszokban való fogalmazás, ez a vizionárius szerkesztés jellemző igazán Wyspianskira.

Nem láthattuk az előadásban. Swinarski kihagyta a keselyű-Erinnysek szerepeltetését, illetve a színpadi munkásokat hozta be helyettük. Konradot ők vakítják meg (két munkásnő), bár lehetséges, hogy Konrad vakítja meg saját ma-gát, elfordulva a nézőktől - a gesztus nem volt világos. Talán a munkások így állnak bosszút kizsákmányolójukon, Konradon? Ok, akik alázatosan sepergettek mindvégig, egyszerre öntudatosak lettek ? Vagy netalán értetlenül néznek végig egy öngyilkos gesztust? Nem tudni. Konrad a kihunyó lámpák fényé-ben, vakon, fél térdre ereszkedve egy karddal csapdos maga körül. Nem értjük, mit akar vakon, és nem értjük, mit akart, amíg még látott. A zenekar a második emeleten kínos-gúnyos induló: játszik. A taps bejön rá, de a zene (egyébként igen jó zene, hiszen Konieczny szerezte) funkciója sem érthető.

Nem állítom, hogy könnyen megértettük volna a drámát, ha a rendező azt állítja elénk, alávetve magát a szerző intencióinak. Wyspianski csak egy ilyen típusú tézisdrámát írt; egyáltalán: ő minden típusú drámából csak egyet-egyet alkotott, végigpróbálta az összes lehetséges dramaturgiát, a lehető legklasszikusabbtól a lehetséges avantgarde szélsőségekig, mindazt, amit később a huszadik század produkált -- azt is kipróbálta, ami rajta kívül mindmáig senkinek sem jutott eszébe. *A Wyzwolenie* tézisdráma, vitadráma, a legszélsőségesebb ebben a műfajban. Ehhez képest a brechti vagy a becketti elvonatkoztatás tele van klasszicizmussal és szokványos, polgári melegséggel. Wyspianski ebben a művében radikálisan leszámolt a színházi ember-ábrázolás emberségével. Csak ebben a művében, csak egyszer. De ezt is kipróbálta.

Wyspianski korábban is, később is mást csinált. Irt sokkal hagyományosabb drámákat is, és írt egy szintén radikálisan újat, de Konrad, vagyis főhős nélkül, amelyben már egyáltalán nem szerepelnek eleven emberek még rendező, még Öreg Színész sincs benne , *ez* az *Akropolis,* amely a nagy mítoszok, a pogány, a görög, a keresztény és a modern, egyszemélyessé, belsővé vált magánvallás elvonatkoztatásaival működik. Nem állítom, hogy a magyar színházaknak feltétlenül be kell mutatniuk a Wyzwoleniet. De azért jó lett volna egyszer valóban *ezt* a művet látnunk.

A színészek többsége egyébként jól játszott. Nem éppen könnyen megformálható szerepek ezek. Egymástól füg getlenül mondanak önfeltáró monológokat, akció nincs, szituáció nincs, cselekmény nincs, jellemfejlődés nincs, semmi sincs, amibe a színész hagyományosan megkapaszkodhatna. Az ilyen statikum nagyon nehezen tehető élményszerűvé. A markánsabban megírt szerepekben lehetett csak markánsan játszani. Pontos volt Edward Lubaszenko mint rendező, Anna Polony mint Múzsa, Izabela 0lszewska mint Jósnő. Kiemelkedett Wiktor Sadecki és Jerzy Radziwillowicz Karmazyn-Holysz kettőse; az utóbbinak köszönhető, hogy Wyspianski írott szövege néhol mégiscsak gazdagodott az előadástól. Részeg repülése, szárnypróbálgatása emlékezetesen fegyelmezett volt, és több maszk szerepében is tudott gesztusokkal, mozgással, szigorúan koreografált összpontosítással súlyos lenni.

Roman Stankiewicz illúziókeltő volt prímásként; az Öreg Színész kulcsfontosságú, megrázó monológja sajnos nem jött össze neki.

A főszereplő Jerzy Trela szakosította magát a különböző Konradokra. Volt alkalmam látni Swinarski korábbi rendezésében, az Ősökben ; a két nagyon is eltérő Konrad az ő felfogásában nyugodtan felcserélhető. A mickiewiczi romantikus Gustaw-Konradot pontosan azokkal az általánosságba vesző eszközökkel alakította, mint Wyspianski ellenromantikus alakját. Monoton hangon, monoton gesztusokkal, bensőségesnek és szenvedést kifejezőnek szánt hangszálzengetéssel operált mindvégig; sajnálatos módon végigsírta Konrad imáját. Tisztelem a művészek érzelmeit, de sejtésem szerint jobb, ha ilyen alkalmakkor a közönség kap alkalmat a zokogásra, és nem kell kissé viszolyogva,

sajnálkozva szemlélnie az érzelmeinek szabad folyást engedő játékost.

Pedig nagyon jó színház a krakkói Stary Teátr. Rendkívüli színészek játszanak benne. Ha már Wyspianskinál tartunk : micsoda nagy előadás volt a *Novemberi éj* Andrzej Wajda rendezésé-ben! Két éve Wajda felvette filmre, sugározták a lengyel televízióban, meg is kapta a közönség díját.

Mrozek - Wajda

Egyszer össze kellene számolni, hány Andrzej Wajda létezik.

Bizonyosan van egy, aki nagy filmeket csinál. A korszak *nagy* filmjeit. Amikor éppen a legnagyobb szükség van rájuk. (1956-ban a *Csatorna,* 1958-ban *a Hamu és gyémánt,* 1959-ben *a Lotna,* I970-ben a *Tájkép csata után,* 197z-ben *a Menyegző.)*

Van egy Wajda, aki a mával foglalkozik, és személyes hangú, gyakran giccs-be hajló történeteket visz filmvászonra. Amikor a személyes fájdalom *(Minden eladó)* vagy az irónia *(A légyfogó)* az indulat alapja, nem tűnik fel azonnal, hogy a film nem igazán megrázó. A mai történeteknek óhatatlanul van publicisztikus mellékzöngéjük; s ha a művész valóban képes beleszólni a közéletbe, ám legyen a film művészileg gyöngébb *(A márványember).*

Van olyan Wajda is, aki kamatörténeteket filmez, és *a Kaméliás hölgy* eszközeitől sem riad vissza *(Nyírfaliget),* vagy éppen a legtriviálisabban giccses *(A karmester).*

Van egy Wajda, aki végigjárja a lengyel történelmet, és igazi szuperprodukciókat szervez össze *(A légió, Az ígéret földje).*

Aztán van egy színházrendező Wajda is. Pontosabban abból is van néhány. Van egy, aki döbbenetesen mély előadásokat alkot *(Ördögök, Novemberi éj),* van, aki tisztes szakmunkával áll elő *(A Danton-ügy),* és van, aki azért rendez, mert élvezi a játékot, és mert nagyon szereti a színészeket.

Az utóbbi Wajdával találkoztunk az *Emigránsok* előadásán.

A Mrozek-darab nem éppen Wajdának való. Wajdának a szeme zseniális: irodalmi műveket, történelmi szituációkat, egyes embert és sokaságot, olykor egy nép több évszázados történelmét képes egy-egy hatalmas, feledhetetlen, alkotórészeire bonthatatlan, barbár erővel belénk hasító vízióba rántani. A Mrozek-darab erre nem ad alkalmat. Arra sem kínál lehetőséget, amit Wajda szintén nagyon tud, azon a szinten, amelyen a nagy orosz írók: a lélekbe váj-ni. (Innét Wajda vonzódása például Dosztojevszkijhez.) Wajdának ez a tudása sosem érvényesül ott, ahol az irodalmi alapanyag nem elég erős, például azért, mert maga Wajda írta; rendező ő, és nem eredeti alkotó a klasszikus értelem-ben, mély és zseniális interpretátor, ha van mit interpretálni. Talán kisiklásait is ez magyarázza. Az erő, az intenzitás akarása, a hatásra való törekvés rendkívül erős benne - mint minden hiú, nagyon nagyra törő alkotóban; ha az alap-anyag nem eléggé teherbíró, a konstrukció felborul.

Az Emigránsok, két szereplője meglehetősen lapos fikció. Nincs valami mély lelki életük. Az egyik értelmiségi, és csak-is az, a másik kubikos, és csakis az. Egy jól megcsinált darab szereplői, ahol a szellemeskedésnek van egy ép ésszel belátható, áthághatatlan határa: a szórakozni vágyó átlagközönség befogadóképessége. Komoly szakmai rutinnal, szög-mérővel és sublerral kiméricskélt siker-darab, s már a témája is az: érintsen sokakat, legyen nagyon aktuális, csiklandozza meg az előadhatóság aktuális határát, de ne hatoljon túlságosan mélyre.

Egy sikerdarabot is lehet rosszul, vagyis unalmasan, szenvelegve játszani, ritmustalanul, nem létező mélységeket mímelve. Wajda ezúttal nem mímel semmit, nagy önfegyelemmel korlátozza magát. Vesz két nagyszerű színészt, és élvezi, hogy játszhat velük. A darab játszható, van benne két hálás szerep, nincs más hátra, élvezettel és boldogan elő kell adni. Wajda nem fújja fel filozófiává a darabot, megelégszik azzal a könnyed ötlettel, hogy előadás előtt, szünetben és előadás után nyugati slágereket húz a fülünkbe, s miközben két felvonást meglehetős sötétben, egy alagsor szürke díszletét bámulva töltünk, előtte, közben reklámokat látunk a vetítővásznon. Reklámvetítés és a reklámvilág ellentéte: ennyi didakszist kibír a dolog, és elbír annyi öniróniát is, hogy filmszerű fő-cím vezeti be a játékot.

Egyébként a színészeké a főszerep, a rendező háttérbe vonul.

A díszlet biztosítja, hogy jól beleélhessék magukat a szerepbe, a szituációba. A közönségtől finom hálószövedék, a százötven-kétszáz évvel ezelőtt sok színházban használatos „transzparens" választja el őket, amely átlátszó, de furcsán fátyolszerű, és a naturalizmus negyedik falának érzetét kelti. A színpad-nyílást keretező fekete szegély a színészek alsó lábszárát is eltakarja; a kereten eleve nem léphetnek túl. Befelé fordulva, egymásnak játszanak; a közönségnek az a szerepe, ami az igazi, tradicionális színházban: passzívan nézni, befogadni. A közönség nincs avantgarde módon „belevonva" a játékba, tegye, amire hivatott: figyeljen. Az alagsori helyiség monumentális csövei és a lépcsőlejárót a „lakástól" elválasztó rács börtönszerűen zárttá is, ugyanakkor lakhatatlanul nyitottá, szellőssé is teszi a színhelyet, nagy-szerű díszlet, elviselhetetlen szürkesége Krystyna Zachwatowicz munkáját dicséri.

Jerzy Binczycki és Jerzy Stuhr jutalomjátékot kapott.

Az első felvonás Binczycki, a második Stuhr jutalomjátéka. A mindvégig gondolattalanul töprengő, lassú reflexű, ősemberien buta figura szerepét Binczycki teljesen éli. Valahányszor elhallgat, hallani véljük kialakulatlan agytekervényeinek súlyos csikorgását. Binczycki *gondolkozik* a buta ember agyával, megfeszített erővel, heroikusan és eredménytelenül. Alakítása minden, csak nem karikatúra, ezért olyan ellenállhatatlanul komikus. Minden gesztusa aprólékosan ki van dolgozva. Ahogyan gyermekien turkál a fiókban, ahogyan felháborodik, és az asztallal, székkel együtt az ágyhoz nyomja partnerét, ahogyan cigarettát lop, újságot tép szét, lámpaernyőt eszkábál elmerülten, konzervdobozt próbál kinyitni kőkorszakbeli nekikészülődéssel, szekercével, az a realista színjáték magasiskolája. Ritmusa van a mászkálásának, a szövegelésének, a hallgatásainak. Amikor hallgat, mindig odafigyel partnerére; odafigyel, és a figura logikájával próbálja feldolgozni a hallottakat, és a megírt szerep átélése révén képtelen rá. Nyilvánvalóan attól olyan jó az elő-adás tempója, mert a színészek egymásra figyelnek, és a szünetek sosem üres hatásszünetek. Mindig arra reagálnak, amit a másik mond, tesz vagy csak gondol. Ettől van olyan illúziónk, hogy ezt a darabot most játsszák, előttünk, először és utoljára. Ezért nem kellett húzni a szövegből, hiszen az írott szöveget azért írják, hogy el is játsszák az elsőtől az utolsó betűig. Ha minden szót, szituációt tisztességesen végigelemeznek, az előadás nem lehet hosszú vagy unalmas.

Stuhr tökéletes összhangban. van partnerével. Bizonyos szempontból nehezebb és hálátlanabb a feladata, az okosabb szereplőn mindig kevésbé nevet a néző, vagyis kevésbé érti, kevésbé tünteti ki rokonszenvével és fölényével. Stuhr talán csak ezen az előadáson -- mintha kicsit nehezen lendült volna bele, első, hosszú, hadarva elmondott tirádája még nem egészen belülről fakadt, csak a tökéletes technika iskolás csillogásával hatott. Hamarosan azonban már belőle is eltűnt a színész, okossága és fensőbbsége az alakéba olvadt, maga volt a kiszolgáltatott, méltatlan körülmények között tulajdon dialektikája foglyaként vegetáló gondolkodó. Ő sem karikatúrát játszott, ő is az alak igazát élte. Nagy *fegy*verténye, hogy a rendezés egyetlen külsődleges, vitatható mozzanatát is hitelesíteni tudta: a színpadot éppen egy gyertya fénye világította meg - szilveszteri áramszünet -, ő karjait kitárva állt a gyertya és a közönség között, a transzparensen árnya egy keresztre feszített ember árnyát asszociálta. Finom játéka el-vett az indokolatlan reminiszcencia kimódoltságából. A darab sekélyes filozófiája az ő alakításától nemesedett igazzá.

A két színész példaszerű koncentrálása, egymásra való kizárólagos figyelése révén az előadás az írott darabhoz képest sokkal mélyebbé vált, nagyszabású lett. Mrozek a két szereplő életszerű viszonyát nem érezte elég biztos alapnak, és a darabot slusszpoénnal látta cl: az értelmiséginek tanulmánya megírásához van szüksége az ősemberi butaságra, s amint ezt a butaságot elmossa az -- íróilag motiválatlan -- emberség kitörése, az értelmiségi is vereséget szenved. A két színész nagyszerű játéka mást sugallt.: a butaság és az értelem drámáját, állandó összeütközését láttuk, amelyben az értelem újra és újra lepattan a butaság hatalmas masszívumáról. Mindvégig ezt láttuk, és ehhez képest az írói csűrés-csavarás elhanyagolható közjáték nak tűnt.

A. hálás szerep az a szerep, amelyben a színész nem tündökölni, hanem ábrázolni képes. Komoly dolog ez, akkor is, ha a darab csak amolyan sikerdarab, tele jó poénokkal. A poénok sokasága korántsem menti fel a színészt az ábrázolás kötelezettsége alól. Csak éppen nehezebb a poénok mélyén megmutatni az embert.

Azt a Wajdát láthattuk tehát, teljesen feloldódva színészeiben, a díszletben és a szövegben, aki *nagyon* szeret, szenvedélyesen szeret pontosan, komolyan és őszintén játszani.

BÉCSY TAMÁS

Rítus a színházban

Ruszt József Cenci-ház-rendezése

Voltak korok, amelyek még törődtek (törődhettek) azzal, hogy a valóságos életben előfordult vagy megtörténhető szörnyűségek, elvetemültségek és aljasságok közül mi való művészi mű témájául, és mi az, ami már kívül esik az ábrázolhatóság körén. Ma úgy gondoljuk, azért is foglalkozhattak ezzel, mert a valóság nem múlta felül képzeletüket; vagyis ki lehetett találni, el lehetett gondolni oly nagyfokú aljasságot vagy szörnyűséget, amelynek valódi megtörténését képtelenségnek minősítették. Szegény, naiv korok.

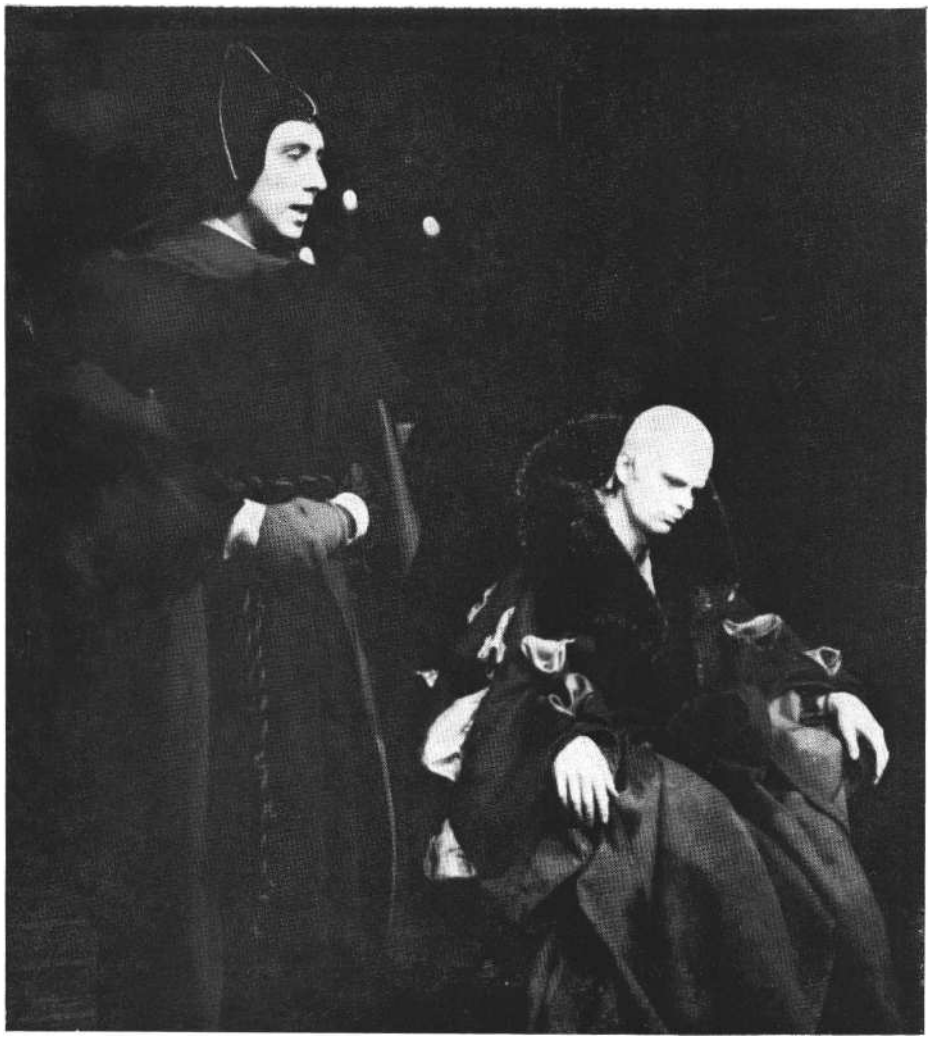
1'. B. Shelley *A Cenci-há* című tragédiáját a XIX. században talán ha egy-szer játszották, mert a színházak úgy vélték, szörnyűséges témája sérti a közönség jó ízlését, épp, mert hihetetlen; noha a valóságban megtörtént. Most, Magyarországon először a szegedi Nemzeti Színházban láthatjuk, Ruszt József rendezésében, Böhm *György* kitűnő dramaturgiai előkészítésében.

Az öreg Cenci gróf minden aljasságot és akár mitologikusan, filozofikusan vagy etikailag minden rosszat kipróbált már. Csak azt nem, hogy megölesse saját fiait, és megerőszakolja lányát. Az előzőtől megmenti a véletlen; távol le-vő, általa elűzött fiai egy napon, szinte ugyanabban az órában halnak meg, különböző okból és véletlenül. Am fiai halálában mégsem ártatlan. Ami voltaképp akkor is blaszfémia, ha ateisták vagyunk, előzőleg i*mában* kéri Istent, pusztítsa el őket. Mikor. bekövetkezik, egy lakoma kellős közepén, féktelen örömmel jelenti be vendégeinek, *és hálát* mond Istennek, amiért meghallgatta imáját. Feleségét, gyermekei mostohaanyját éppúgy kínozza lélekben és testben egyaránt, mint lányát, Beatrixot és még életben levő két fiát. S megteszi a legelképesztőbbet: szeretőjévé teszi saját lányát.

Természetes és emberi-e Beatrixnak az az „iszonyú tette" - amelyre ugyan, miként Shelley mondja, ez a „még borzalmasabb indíték ösztönözte" -, hogy bérgyilkosokat fogad föl apja megölésé-re? Természetes és emberi-e, avagy a Sátánt megidéző elvetemültség, hogy Beatrix a legteljesebben ártatlannak mondja magát a bíróság előtt, és csak a végső összeomlásban vallja be bűnrészességét?

A mű színházi előadása számára nem ezek a legfontosabb kérdések. Hanem az, amit Ruszt József le is írt a műsorfü-

Nemcsók Károly, Fehér Anna és **Nádházy Péter Shelley A Cenci-ház című** darabjának **szegedi előadásában**



Szalma Tamás és Sipos András a Ruszt József rendezte A Cenci-házban

zetben: „A színház - legyen bármilyen is - sem absztrakt, sem nonfiguratív nem lehet. A színész élő teste, lényének sugárzása, a nézővel megteremtett emberarányú kapcsolata mindig visszautalja a színházat az emberi kapcsolatok realizmusának tonális rendjéhez." Vagyis: amíg az írott drámában Cenci és Beatrix élő alakként megjelenített lényegei, sűrítményei, végül is metaforái az emberi élet legszélső helyzeteinek, addig a színházi előadásban ezeket a -- még a 111. Richárdhoz viszonyítva is - szélső emberi helyzetekben levő metaforákat hihető jellemként, „hús-vér" alakokként kell megjeleníteni. S ez az alapkérdés: lehet-e?

Shelley már az irodalmi ábrázolásban birkózott ezzel a kérdéssel. „Aki ilyen témákhoz akar nyúlni - írta - annak fokoznia kell az események eszmei borzalmát, és csökkenteni a tényleges iszonyt úgy, hogy e viharos szenvedések és bűnök költészetében rejlő élvezet csillapíthassa ama erkölcsi eltorzulások látványának a kínját, amelyekből e szenvedések és bűnök származnak." (P. B. Shelley: *A Cenci-ház.* Fordította Eörsi István. Magyar Helikon, 1979. El - szó, 8-9 old.) A téma irodalmi műként való megjelenítéséhez Shelley számára is a műforma, a prezentálás módja adta meg a lehetőséget; vagyis azt, hogy növelje az eszmei borzalmat és csökkentse a tényleges iszonyt.

Ezt azzal az „egyszerű" megoldással érte el, hogy nem az eseményeket - a fiúgyilkosságokat, a vérfertőzést, a többszöri apagyilkossági kísérleteket, majd nem a megfojtás eseményét s végül nem a bíróság által elrendelt kínvallatást jeleníti meg, hanem ezeknek a benső világra tett hatását és e hatások bensőben feltámadó környezetét; az ott születő, gomolygó, élő érzéseket, vágyakat, reményeket, retteneteket, kétségbeeséseket és az elhatározásokat. Shelley drámájában Cenci és Beatrix épp ezek és nem tetteik ábrázolása révén válhattak az emberi élet szélső helyzeteinek metaforáivá.

És valódi drámává a téma, ahol minden a kezdeti szituációból bomlik ki. Cenci elhatározása, hogy megerőszakolva saját lányát megölje lelkét, hogy élvezetet okozzon a kéj is *és azon* szenvedés látványa is, miszerint „a lélek sósabb könnyet ont Krisztus vérhabos verejtékénél is" - valódi szituációt teremt minden drámabeli alak között. Ettől kezdve nyilván senkinek nem lehet ugyanaz a viszonya sem hozzá, sem senki máshoz, mint amilyen viszonyok ban eddig éltek.

A dráma végül nem Cenciről, hanem a Cenci-házról szól, s elsődlegesen Beatrixról. Így reá különösen érvényes, hogy apja vele kapcsolatos tervének megszületése, majd végrehajtása alapvetően változtatja meg viszonyait. Nemcsak apjá hoz, hanem mostohaanyjához, testvéreihez, „szerelméhez" Orsinóhoz, de a főpapokhoz is, beleértve a műben meg sem jelenő pápát. Es mivel Shelley nem a tettek sorozatát, hanem azoknak - Cenci elhatározásától kezdve Beatrix, Lucretia (Cenci felesége) és Giacomo (Cenci legidősebb fia) elítéltetéséig - a különböző alakok belsejében kiváltott hatását és a hatások benső környezetét jeleníti meg, tulajdonképpen ezek a benső tartalmak kerülnek egymással viszonyba.

Ebben a drámában - Lukács György terminusával - emberek közötti megtörténésekké tehát nem a valóságos tettek válnak, hanem a benső világ nyelvi objektivációi. Mivel itt nem a tényleges megtörténések a megtörténések, hanem hatásaik nyelvi objektivációi, azok, amik elsődlegesek (a tettek), háttérbe szorulván másodlagosakká válnak, s amik másodlagosak (a hatásaik), előtérbe kerül-vén elsődlegesekké válnak. Ezáltal valójában csökken a tényleges iszony, s növekszik az eszmei borzalom.

Ruszt József a szegedi Nemzeti Színházban a Színház- és Filmművészeti Főiskola IV. A osztályának vizsgaelőadásaként rendezte meg *A Cenci-házat.* Munkáját már csak azon „apróság" miatt is igen nagy elismeréssel és különös örömmel fogadhatjuk, hogy minden részlete precízen kidolgozott. Nincs itt semmi lazaság és „művészinek" kinézni akaró lezserség. Minden színész akkor szólal meg, amikor kell, nem egy másodperccel előbb és nem egy másodperccel (vagy többel) később; amikor valaki bejön, éppen akkor érkezik helyére és pontosan úgy, amikor és ahogyan éppen kell stb. stb. Vagyis nincsenek „lyukak" és üres, értelmetlen pillanatot..

Igaz, ezen precizitás és pontosság nélkül nem jelenhetne meg a rendező által választott műforma, a színpadi események rítusként való megformálása. Am láttunk már kísérleteket a rítusforma megvalósítására, ahol éppen ezeket az „apróságokat", vagyis e műformához szervesen tartozó mozzanatokat hanyagolták el.

A rítus megjelenését szolgálja a kitű-nő díszlet, amely Csikós Attila munkája, valamint a Schaffer Judit tervezte remek kosztümök.

Fekete körfüggönnyel körülvéve folyik az előadás, s ehhez a fekete alaptónushoz amely itt egyébként sem mai divatból van jelen - pontosan és gyönyörűen illő színek járulnak; vér- és borvörös, valamint óarany színű palás-tok, amelyek nem gyűröttek, nem piszkosak, és nem érzik rajtuk az izzadság--szag. A. ruhák azokat a pasztellszíneket vonultatják föl, amelyek. a fekete-vörös és óarany alaptónushoz a legjobban illenek látványként is, jelentésként: is.

A színházkritika egyik legnagyobb nehézsége, hogy a modern díszletnek vagy elemeinek szavakkal történő leírása éppoly lehetetlen, mint a színészi gesztusoké, testi megnyilvánulásoké. (Azok a rendezők. és színészek, akik ennek leírását hiányolják - mert szerintük csak ezáltal színházkritika a színházkritika - , csak egyszer kíséreljék meg szavakkal leírni egyetlen helyzet gesztusait, testi megnyilvánulásait.) Az előadás egésze fölött ugyanis voltaképp szavakkal leírhatatlan ezüstös színű díszletelem lebeg és csukódik-nyílódik, amely egy-szerre hasonlít pókhálóra és felnagyított póklábakra, valamint nagy tengeri kagylóvázára, amelyet kimosott a tenger, és csak a váz maradt meg (még akkor is, ha a valóságban ilyen kagylóváz nem létezhet), és még sok más, hasonlóan kinéző dologra. Alatta., a játéktér közepén a nézők felé enyhén lejtő, alacsony dobogó áll, sűrű rácsozattal a tetején, amely alól a megfelelő pillanatokban - csak így mondhatjuk „megszólal" a fény, s ekkor az emelvény különös, hát borzongató, de látványnak gyönyörű különteret alkot az egész téren belül, Hátul, a mélyben jobb és bal oldalon, valamint elöl jobb oldalon három (tehát nem négy, hogy szimmetrikus legyen) nagy gyertyatartó látható, amelynek kovácsoltvas-szerű állványzata indához hasonló, s remekül illeszkedik a fent lebegő, pókháló-szerű díszletelemhez. Az emelvény előtt. két fekvő hasáb alakú, feketével bevont dobogó van, amelyek oldalirányba szét-húzhatók, hogy egyszer akár az emelvény, akár az előtte megmaradó tér szűkké és bezártságot keltővé legyen., és hogy másszor kihúzva - az egész teret a gyertyatartókig tágítsa.

Láttunk már előadásokat, amelyek látványbeli környezete az itt láthatóhoz hasonlóan absztrakt volt, de amelyen belül a látványtól teljesen elütő jellegű naturális színjátszás folyt. Persze kiáltó össze-nem-illőségben. (Nem jó értelmű ellentétben!)

Ruszt József rendezéseit általában is a rítus fogalmával szokták összekapcsolni.

Természetes, hogy nem lehet minden drámát vagy ha jobban tetszik - minden életanyagot rítusként prezentálni. Ha hiszünk. abban, hogy minden lényeg a neki való formával bontakozik ki úgy, hogy a forma lényegként is jelenik meg - akkor nem hihetjük, hogy bármily lényeg bármily formával kibontakozhat..

A rítus mindig a valóságos élet eseményeinek az egyéni, egyszeri esetlegességektől megtisztított formában való megismétlése. Ehhez az eredeti, vallásos világképben amelyből kinőtt speciális cél járult: az istenségnek az emberek által már eredetileg is megismételt cselekvéssorának újra és újra, és teljesen pontos megismétlésével biztosítani erejének újbóli megjelenését. A vallásos világkép eltűnésével ez a cél elveszett, de megmaradt az egyszeriségektől, az esetlegességektől megtisztított és megismétlésként megjelenő cselekvéssor. Ha egy eseménysor az egyszeriségektől megtisztul, voltaképp - filozófiai értelmű általánossá válik, s ezt nevezzük rítusnak. I la a rítus nem az egyszeri, egyedi cselek-véssort állítja elénk, akkor csak „másodlagos" cselekvéssort jeleníthet meg; az eredetihez való viszonyában. Mivel a színházban nem a valódi életet látjuk, hanem az életet műalkotásvilágként, vagyis az élet egy műalkotásban megjelenő másodlagosságként innen ered az a tévképzet, hogy a színházban voltaképp minden eseménysor rítussá válhat. Márpedig ez nem lehetséges minden esetben, ha hitelesen kívánjuk az eseménysorokat megjeleníteni. A színházi előadásban csak azt a cselekvéssort lehet rítussá, másodlagossá tenni, ami eredeti formájában is másodlagos. Ha egy eseménysor eredeti formájában (akár drámabeli bemutatásában, akár a valóságos életben) eredeti, egyszeri cselekvéssorként jelenik meg, de színházi eseménysorként rítusszerűen, akkor a másodlagosság *megkettőzése* mindenképpen meghamisítása az eredeti cselekvéssor jellegének. A. színház kétségkívül mindig, még a lehető legnaturálisabb megjelenési formában is -- megismételt cselekvéssor. Azonban ha ezt a megjelenítés műformája által még egyszer megismételtté teszik, vagyis a megismételtséget. megkettőzik, nem az eredetit a drámát vagy az életanyagot kettőzik meg, ha-nem az ab ovo megismételtségként meg-jelenő színházi cselekvéssort. Az ilyen esetben érzett zavar azért támad fel, mert a színházi eseménysor megkettőzése élet-idegenséget eredményez.

Mindezeket azért kellett előrebocsátanunk, hogy egyértelműbbé váljon, Ruszt József rendezése miért kiváló munka. *A Cenci-ház,* ahogyan utaltunk rá, nagyon is tudatosan nem Centi tetteit, nem a bérgyilkossági kísérleteket, nem a megfojtást és a kínvallatást, hanem ezeknek a bensőben kiváltott hatását, vagyis a másodlagosságokat állítja előtérbe, és ezek nyelvi objektivációját teszi emberek közötti. megtörténésekként elsődlegessé. Shelley drámája végeredményében nem rítus, de erősen közelít hozzá, épp mert a másodlagosságokat metaforákban érzékül meg. Mindezek miatt, ha színházi műalkotás alapjává teszik, a rítusként való műformában való, prezentáció ön-ként kínálkozik. Ugyanakkor a rítus mint műforma biztosítja azt, hogy a jellemek nem jalenhetnek meg, de elénk állhat „a viharos szenvedések és bűnök" költészete és az ebben rejlő élvezet. Ezzel a színházi előadásban megjelenik eme életanyag színházi bemutatásának legadekvátabb módja, amely ugyanazt biztosítja, amit a Shelley által megvalósított műforma: csökken a tényleges iszony, és növekszik az eszmei borzalom. Ruszt József tehát. megtalálta ennek a drámának, pontosabban ezen életanyag szín-házi műalkotásként való megjelenítésé-nek a legadekvátabb műformáját.

Az előadás elején, azután megfelelő pontjain, majd a végén az összes szerep-lő felvonul a Centi-ház borzalmait jelölő, de ezeket gyönyörű látványköltészetté magasztosító,. vörös alapon sötétfoltos palástoltban. felvonulásokban mindenki egyforma, hiszen a műben mindenki bűnös, csak a szörnyűségeknek vannak fokozatai. E, felvonulás jelzi, hogy másodlagos, megismételt cselekvéssort fogunk látni. Ez, a „bemutatkozás" színészi-színpadi eszközökkel megteremtett prológusként is értelmeződik, amelyben az alapgesztusokkal utalnak a későbbi bűnökre. Megjelenik itt a későbbiekben Cenci bűnét, a bérgyilkosságot és a pápa erkölcstelen ítéletét egyaránt jelként hordozó és megmutató

óarany színű palást is. A szereplők sora a sötét háttérből jön előre, gyönyörű mozgással közelítenek felénk, majd meglebbentve köpenyeik alját, jobbra és bal-ra elfordulnak, hogy a felvonulás harmadik alkalmával hirtelenül és váratlanul elénk tárják a főalakokat.

Jellemző azonban, hogy a színházi rítusformával elénk lehetett állítani azt a jelenetet, amelyet drámában, dialógusokban lehetetlenség „elviselhető" módon megírni: a vérfertőzés jelenetét. Ruszt József rendezői tudatosságát és stílusérzékét bizonyítja, hogy itt - és az ugyancsak megjelenített megfojtásban - nyoma sem volt a „kegyetlen színház" honi színpadokon jobbára *csak,* borzalmakká alakult „rítusának". Semmi egyénit, egyszerit nem láthattunk, a helyzet-nek még az „általános formáját" is rítusszerűen elabsztrahálták. A már említett lejtőn, alulról történő megvilágításban volt látható a jelenet, pontosan ott és sok mozzanatában majdnem ugyanúgy, ahol és ahogyan később Beatrixban az apagyilkosság gondolata megszületik, és ahogyan a megfojtás be-következik. (Az előadásban Mozart- és Sztravinszkij-zene váltakozik, kitűnően és a fő jeleneteket pompásan „átitatva".)

Ahogyan utaltunk rá, Ruszt József az előadás indításával, majd a következetesen végigvitt rítusformával kizárja annak a lehetőségét, hogy *A Celzci-há.z* alakjait „hús-vér" jellemként tekinthessük. Vagyis kizárja itt azt a lehetetlent, amit egyébként mindig, minden eset-ben kívánni szeretünk vagy kívánni akarunk,

Csakhogy ebben az esetben lehetetlen lenne, hogy jellemként hitelesnek fogadjuk el azt a Cencit, aki fiai halálát Istentől imában kéri, halálukon örvendezik és azt megköszöni Istennek; aki leányát azért teszi magáévá, hogy a tett borzalma felcsigázza kéjvágyát, s hogy lássa a lélek halálát, Krisztus vérhabos verejtékénél is sósabb könnyeit. Nem lehet jellemként hitelesnek elfogadnunk azt a Cencit, aki ugyancsak Istent kéri, hogy ha leánya „jó célra lett", s benne „oly erény virul", amely „megteremtheti az élet békéjét", akkor az Isten mérgezze meg, lepjék el leprafoltok, az ég csőzze rá „mocsaras permet parázscsöppjeit", míg föl nem hólyagzik, mint egy varangy; s ha gyermeke lesz, az legyen „undok képmása", legyen torz és gonosz. Lehet-e hiteles jellem az ilyen apa és ember? Nyilván csak az lehet, amit önmagáról mond: „Talán nem is ember gonosz szellem vagyok, valami rég elfelejtett világ sérelmeit kell megtorolnom itt." Ugyanakkor teljesen lehetetlen len-ne hitelesen jellemként elfogadnunk azt a Beatrixot, aki „iszonyú tettre", apagyilkosságra fogad föl bérgyilkosokat, de akiben - Shelley szerint - „együtt lakozik az erő és a szelídség anélkül, hogy tönkretennék egymást", s aki - ifjú testvére, Bernardo szerint -- „csukott szirmú virág", s aki - idősebb test-vére, Giacomo szerint - „egyedül vagy tiszta ebben a sötét világban". Nos, a szörnyűséges, sátáni érzésű Cencit és a végtelen szélsőségekből összetett Beatrixot Shelley is csak az emberi lehetőségek szélső helyein levő metaforákká tehette; méghozzá úgy, hogy benső világukat nemcsak metaforákban festette le, de alakjaik egészét metaforákká tette.

Az előzőeket úgy is mondhattuk volna: Ruszt József kizárta, hogy színészei jellemeket játsszanak el. Gondolom, az előadás nézői közül többen mint alap-vető hiányosságot érzékelik és értékelik azt a tényt, hogy a színészek meg sem kísérlik ezeket az alakokat jellemként elénk állítani. Nos, ahogyan igyekeztünk kifejteni, az erre vonatkozó, egyéb-ként jogos igény ebben az esetben teljesen alaptalan és maradéktalanul jogtalan is; noha szokásos nézői reflexeink alapján érthető.

Ugyanez a probléma egy másik, de immáron jogos szempontból is megfogalmazható. I la nem kapunk ettől az előadástól hiteles emberi jellemeket és az ezek révén érvényre jutó társadalmi mondanivalót, akkor mit kapunk? Megítélésünk szerint pontosan azt, amit a drámától: metaforákat. A színészek a *szöveget jelenítik meg,* és ezzel - hogy parafrazáljuk Shelley szavait - szemléletessé váltak az érzések, a remények és félelmek, bizakodások és kétségek; megjelentek különféle érdekek, szenvedélyek és nézetek, amelyek egymásra és egymással hatottak; és mindezekkel bepillantást kaptunk az emberi szív néhány legsötétebb és legtitkosabb barlangjába. Vagyis nem „hús-vér" és konkrét jellemű emberek érzései, reményei stb. jelentek meg, hanem a szöveg érzéki megjelenítésével az emberi szív bizonyos végső lehetőségeinek általános szinten levő metaforái.

Az is elképzelhető, hogy néhányan ezt a megoldást azzal magyarázzák, hogy a gyakorlatlan, nyers, a főiskolát éppen most végzett színészei> képtelenek ezeket a jellemeket megformálni, hát ezért tűnik úgy, hogy itt szándékos a jellemmegformálás kizárása, vagy ha tudatos, hát épp a színészi gyakorlatlanságból eredő, eleve látható kudarc ennek az oka. A magunk részéről nem hisszük, hogy a világon bármely színész képes lehetne Cencit és Beatrixot „hús-vér" jellemként megformálni.

Mindazonáltal a színészek kora és a. megjelenített „szív-mélységek" - vagyis, metaforák - valamiféle antinómiát hordoznak; ám ez elsősorban Cencire, illetve megjelenítőjére, Szalma Tamásra vonatkozik. Shelley - pirulva írjuk le a dicséretet - tökéletesen tudta, hogy Cenci tettéhez három életkor lehetséges jellemzői együttesen szükségesek: „a gyors ifjúság elszántsága", „a férfikor konok szándéka" és „a vénség hűvös, sanda aljassága". Ez utóbbi az alapvetően fontos benső tartalom, mert nem kétséges, hogy ily feneketlen szörnyűségeket a vénség egyik lehetséges alapjellemzője eredményezhet; míg a másik két élet-kor lehetséges jellemzői a végrehajtás-hoz kívántatnak. A magunk részéről ugyan nem hisszük, hogy egy művész (akár író, akár színész) csak olyan dolgot tud hitelesen megjeleníteni, amely valamilyen módon konkrét tapasztalat-ként is él benne. Mégis, a jelen esetre vonatkozóan úgy érezzük, hogy a „Cenci-metafora" megjelenítéséhez jóval nagyobb fokú *emberi megérettség* kívánta-tik, amely képes megérzékelni és megérzékeltetni, hogy a vénség idejére hogyan és miként gyűlhet össze ily nagyfokú, hűvös és sanda aljasság.

Ennek hiánya megmutatkozik Szalma Tamás alakításában. Ő is a szöveget jeleníti meg, vagyis nem Cenci jellemét akarja, de sajnos nem a Cenci-metaforát, hanem a „Cenci-retorikát". Vagyis az ő szövegei a metafora-megjelenítés helyett retorikává alakulnak. Erről három színészi eszköz fölöttébb gyakori megjelenése árulkodik. Az első a magyar színpadokon oly gyakori, hogy épp gyakorisága miatt már szinte észrevétlenné váló közhelybeszédtónus: a hosszabb szövegeket fölerősítve-lehalkítva-fölerősítve-lehalkítva és így tovább adja elő, ami a retorikusság ékes bizonysága. De ugyancsak ezt teszi nyilvánvalóvá két gyakori gesztusa: igen sok szöveget mond oldalra kitárt karokkal, fölfelé fordított tenyérrel, és ugyancsak igen sok szöveget mond a partnerra mereven kinyújtott karral és reá szegeződő mutatóujjal, amelyek a retorikusság benső ál-

lapotának testi. velejárói. (Gondoljunk számtalan Kossuth-szobor gesztusára.)

Fehér Anna ugyanakkor azért terem-ti meg hitelesen a Beatrix-metaforát, mert a szöveget nemcsak a maga szépségében, de metafora mivoltában jeleníti meg. Így ő sem próbálja az eleve lehetetlent, Beatrix összetettségét jellemeket meg-mutató színészi játékeszközökkel elénk állítani, hanem a színész számára mégis-csak éppoly jelentős és fontos esz-közzel, a beszéddel, a szöveg érzéki meg-jelenítésével teszi érzékletessé a Beatrix-metaforát.

Jelenet **A** Cenci-ház rituális előadásából

Azonban az a kérdés, hogy mit kapunk ma, mit kap a ma embere az elő-adástól, még lényegében válaszra vár. Az előbbiekből kitűnhetett, hogy a jellemek nem is válhattak maivá, hiszen nem is látunk egyéniségeket. Egy elő-adás amúgy sem úgy válik maivá, ha azt mutatja meg: ez és ez a jellem miként *él* ma. Ez oly naiv szemlélet, amely érzés-ben és vágyban élhet követelményként, de épp a történetiség igazsága miatt nem vehető komolyan. Egy régi világ és jellem mában történő megmutatása akkor közöl társadalmi jelentéseket a ma emberének, ha nem megmutatja, hogy ez mi-ként él a mai világban, hanem ha pontosan utal a mában is élő voltára és/vagy lehetőségére. (Ha megmutatja, miként él, vagy ha utal rá igen nagy különbség.)

Egy régi történet mához szóló mondanivalójának kifejezésére más lehetőségek is vannak. Ha csak jellemeken keresztül lenne erre lehetőség, Ruszt József rendezése általában sem közölne sokat. Természetesen nem azért, mintha ma nem lenne elképzelhető, hogy a szív mélyén összegyűlnek a hűvös és sanda aljasságok, avagy mintha és pláne! - nem találhatnánk oly ifjúi vágyakat, amelyek az atyák elpusztítására irányulnának. Pusztán ezek azért nem mondanak ma sokat, mert - mint minden ezen a módon való megmutatás eseté-ben - csak oly magas absztrakciós szinten köthető össze a régi tartalom és meg-jelenési forma az újjal, a mi világunk-ban is megvalósulóval, ahol már köz-hellyé válik. A jelen esetben is csak ez a közhely lehetne így a közlés: ma is van-nak leányaikat megerőszakoló apák és apjukat elpusztítani vágyódó gyermekek. A történetiség igazsága az adott jellemek tartalmát és megnyilvánulási formáját annyira az adott korhoz köti, hogy a mához szóló mondanivalót a jellemek azonosságának megmutatásán keresztül csak közhelyként lehet *érvény*-re juttatni.

Ruszt József rendezésének egésze, annak műformája hordoz mához szóló mondanivalót.

Egy műformában megjelenő világképet vagy közlést általában nem szoktunk sem észrevenni, sem meglétét elismerni. Azt szoktuk gondolni-érezni, hogy a tartalom csak nyilvánuljon meg a maga „tisztességes helyén", a szoros értelem-ben vett tartalomban. Holott a modern irodalom mindhárom műnemében találunk olyan jelentős műveket, amelyek éppen formájukban vagy formájuk által közlik a mondanivalót.

Milyen tartalmakat közöl az előadás műformája ? Azt, hogy a benső világ-nak vannak olyan részei, az emberi szív néhány legsötétebb és legtitkosabb bar-langjában, amelyeknek színházi előadás-ban történő megmutatása és megismer-tetése hitelesen lehetséges a rítusformában megjelenített, megismételt cselek-véssorokat bemutató metaforák ként (és nem jellemekként) érzékivé tett alakokkal. Amivel tulajdonképpen azt mondja, amit tényszerűen megvalósít; vagyis az emberi szív szélső helyzeteinek színházi előadásban lehetséges megismerési mód-ját prezentálja mondanivalóként. Nem azt tehát, hogy mit jelentenek a háttér-ben maradt elsődleges tettek, hanem azt, hogy miként prezentálható a szív mélységeinek metaforákban való megismerési módja egy színházi műformán keresztül. Az, hogy ezen a módon is meg-valósítható a színházban az emberi szív megismerése - egyértelműen tudatosít-ja a megismerésnek ezt a színházi lehetőségét és útját. Vagyis az előadás nem tudatos vagy alig tudatos megismerési lehetőséget a tudatosság szintjére emel ami voltaképp minden műalkotás egyik közlése , s ez az előadás legfőbb közlé-se. Ám ezzel ugyanakkor a műforma köz-lése önmaga tartalmainak megmutatására irányul, eredményében önmaga meg-mutatásává válik. Más szemszögből: ez a közlés a színház világára vonatkozik és nem a társadaloméra.

Ez a tény az értékelés szintjén kétség-kívül csökkenti az előadás társadalmi jelentőségét, de kétségkívül növeli szín-házi jelentőségét azáltal, hogy a műforma önmagát mint az emberi benső világ színházban való megmutatásának és megismertetésének egyik lehetőségét köz-li, tartalomként. A mához, hozzánk, ne-künk ez szól - s ez mondanivalóként, közlésként egyszerre sok és kevés.

Látható, írásunkban a sokra tettük a hangsúlyt, épp mert ez a tartalmas mű-forma itt oly pontos és oly -- jó értelem-ben - megragadó és élvezetes, és mert általában is fontosnak és jelentősnek tartjuk ezt a műformát. Ugyanakkor az előadással a maga közvetlenebb tár-sadalmiságát, társadalmi igényét is kap-csolatba hozó nézőben a közlés, a mon-danivaló ilyen jellegű kevés volta hiány-érzetet hagy, s ezt is meg kell említenünk. Abban az őszinte reményben és nagyfokú vágyban, hogy ez a remekül kidolgozott műforma egyszer majd nem önmagát prezentálja mint közlést, ha-nem lényeges társadalmi tartalmakat. Csak ne maradjon egyetlen alkalom és „kísérlet", mint oly sok kitűnő lehetőséget felvillantó magyar művészi munka.

Shelley: A Cencí-ház (szegedi Nemzeti Szín-ház)
Fordította: Eörsi István. *Dramaturg:* Böhm György. *Rendező:* Ruszt József. *Jel-mez:* Seháffer Judit m. *v. Díszlet:* Csikós Attila. *Szcenikus:* Bischof Sándor. *Maszk:* Mánik László. A *rendező munkatársa:* Benedek Gyula f. h.

Szereplők: Szalma Tamás, Lesznek Tibor, Lipcsei Tibor, Sipos András, Balikó Tamás, Nemcsók Károly, Nádházi Péter, Bieder Éva, Horváth Zsuzsa, Fehér Anna.

GYÖRGY PÉTER

Strindberg az éjszakában

A tribádok éjszakája - Miskolcon

„STRINDBERG: Ha két patkányt egy lyukba dobnak, David kisasszony, sivítanak. És kannibálok lesznek. Bizony. Én sivítok. Szabadítson ki abból a lyukból, David kisasszony.
DAVID: Igen, értem. STRINDBERG: Dehogy. Dehogy érti. Én még azt a lyukat is szerettem."

Per Olov Enquist darabja, *A tribádok éjszakája,* meglehetősen ismeretlen, bár 1978-ban, Osztovits Cecília fordításában megjelent a Modern Könyvtár sorozatában. Enquist pályáját újságíróként kezd-te, s már jó néhány regény, novella s egy a müncheni olimpiáról szóló riportkönyv állt a háta mögött, amikor 1975-ben bemutatták *A tribádok éjszakáját,* amely-nek sikere szerzőnket méltán világhírűvé avatta.

Enquist e művében Strindberget választotta hőséül, de a XIX. század végét idéző mű egyértelműen a XX. századról szól. Túl azon, hogy Strindberget megidézése elég nagy vihart váltott ki a svéd irodalmi - s nem színházi - közvéleményben, alakjának megidézése általános érvényű hatást kelthet az egész európai irodalmi élet területén. Strindberg ugyanis *mitológiai* alakká vált. A Nemek modern háborújának első komoly áldozatokat fizető hőse, a „hisztero-monumentális szexuális küzdelem" (Lukács) okának értője s szenvedője egyszerre. Férfi és nő viszonya áll Strindberg művei-nek centrumában, de ez a pokolivá vált viszony mindig több önmagánál, mind nála, mind az őt megidéző Enquistnél egyaránt. Mindvégig erről a viszonyról van szó, és soha nem *csak* erről. E viszony megbomlása, széjjelhullása, egy több évszázados hierarchia felbomlása s ennek minden következménye, „mindössze" egy jóval mélyebben rejlő bomlás, széjjelhullás és céltévesztettség súlyos tünete.

A tribádok éjszakájában Enquist hősei Strindberg új egyfelvonásosának próbájára készülnek. Jelen van maga Strindberg, volt felesége Siggi, s Marie, Siggi barátnője, szerelme, valamint Viggo Schiwe, a koppenhágai színház vezető színésze. Ő a darabban a kívülálló, a hol megrémülő, hol érdeklődő szükséges felesleges negyedik. A két színésznő által eljátszandó darab valódi életük ellentétéről szólna, ebben ketten küzdenek a távollévő, mind kettejük által szeretett férfi szerelméért. Ez lenne az a darab, amelyet Strindberg akkor álmodott, mikor a valóságban már látnia kellett, hogy a két nő *egymást* választja. A próba éj jele felidézi azt a másik éjjelt, mikor életük felrobbant, mikor mindentől megrettenvén, megelégelvén felesége s Marie kapcsolatát, kidobta azt, más kérdés, hogy ezzel saját feleségét is elvesztette. Ez volt a tribádok éjszakája, amint a színdarabbeli próba éjjele is azzá válik. Strindberg ekkor már mindössze utóvédharcot folytat: valójában már minden megtörtént, s ezen az éjjelen nem marad más számukra, mint hogy bármi áron is, de tisztázzák, mi is történt velük, miért is mentek széjjel. Más esélyük már nincsen.

Kérlelhetetlenül válaszolniuk kell a közöttük álló kérdésekre. Miért szakadtak el egymástól Strindberg és Siggi? Miért választotta Siggi Marie-t, egy másik nőt, aki-mégha mellékesen is - alkoholista? A próba, a nyílt háború szinte minden viszonyt megsemmisítő éjjelén Strindberg számára egyetlen utolsó lehetőség merül fel: megértheti Marie-t, aki éppúgy társadalom és civilizáció határán él, s aki az ő életének, problémájának ellenpontját jelenti. De épp nekik már semmi közük sem lehet egymáshoz.

Férfi és nő időről időre robbanásig feszülő viszonyának elemzése folyik ma is, jóval reprezentatívabb, látványosabb, bonyolultabbnak tűnő keretek között. Magához Strindberghez visszanyúlni, az ő korába helyezni a történetet, annyit jelent, mint a kezdetekről, azaz eredet-ről beszélni. Ezzel Enquist megszabadult - s egyúttal a nézőt is megszabadította - mindattól a ballaszttól, feleslegessé tehető tehertől, amit egy a mában játszódó darabnak elkerülhetetlenül vállalnia kell. Az idő cselének alkalmazása „jó üzletnek" bizonyult, a darab irgalmatlanul a máról szól, de nem kényszerül figyelembe venni mindazt a látványos őrületet, bomlástermékek reprezentatív légióját, amit az elmúlt száz *év* kitermelt. Nem kellett tudomást vennie mindarról, ami azóta történt, mert amint Enquist is látja s láttatja: Strindberg alakjában, történetének értelmezésében mindaz tetten érhető, amiről e tekintetben azóta is beszélünk, írunk. Minőségét tekintve nem változott semmi, legfeljebb mennyiségi kérdésekről beszélhetnénk. Ezt neveztük e változás reprezentativitásának, amint ezt nevezte Lukács „hisztero-monumentálisnak". Ha egyre kiismerhetetlenebb, változatosabb körülmények között is, de a nemek háborújában lassan egy évszázada ugyanaz történik.

Strindberg e viszony mitológiájának első hőse, a nőgyűlölet és a nőemancipáció mítoszának alakja, Enquist hősének alapproblémáját Marie-val mondatja ki. „Egy elveszett középpontról szól ez a darab." S ez az a kérdés, az *a centrumtalanság,* amelyet Lukács Strindberg-tanulmányában - szembeállítva Ibsennel, ahol e kérdés még csak forma -- Strindberg tartalmának nevezett. A nemek háborúja az egész élet centrumtalanságának, a középpont elvesztésének *következménye.*

„Ezért érezzük..., hogy az ő (Strindberg) végső töredékessége mégiscsak a mi életünk töredékessége; és céltalansága, iránytalansága, centrumtalan volta mind csak szimbóluma a mi életünknek" - írja Lukács.

A centrumtalanság, az élet belső koherenciájának lehetőségét aláaknázó hiány pedig az életforma széjjelhullásához, külsődlegességéhez vezet. Nincsenek mértékek, nincsen közel s távol, most és múlt, az idő viszonyai összezavarodtak, *az impresszionizmus mint életforma* következtében a minőségek elválaszthatatlanokká váltak.

A követendő ideál, az átadhatónak hitt, megbízhatónak ítélt tapasztalat, a bejárt s követhetőnek gondolt út - c fogalmak hitele jócskán megkopott. Ha tapasztalat és tudás, kultúra és civilizáció elváltak, tehát létrejött a centrumtalanság életérzésének helyzete, s a kettő újraegyesítése a lehető legszubjektívebb, akkor az ideál objektivitásának kérdése a hit kérdésévé degradálható, akkor „korlátozott értéke van a tapasztalatból le-szűrt tudásnak" (Eliot), s az új nemzedékek számára érvénytelen-érdektelenné lesz elődeinek útja. Túl az élet praktikus oldalán eldönthetetlen, mi lényeges és mi lényegtelen, nehezen követhető, hogy mi válik szimbolikussá, az *egység* megvalósítása pusztán vágy, illúzió. Az impresszionista életvitel hihetetlen gazdag formákat hoz létre, de következményei már a XIX. század végén is láthatóak voltak. Ezért volt helyes, színpadilag is tökéletes választás Enquisté, mert e probléma azóta is megválaszolatlan, akárhogy változott a történelem, alakultak a körülmények.

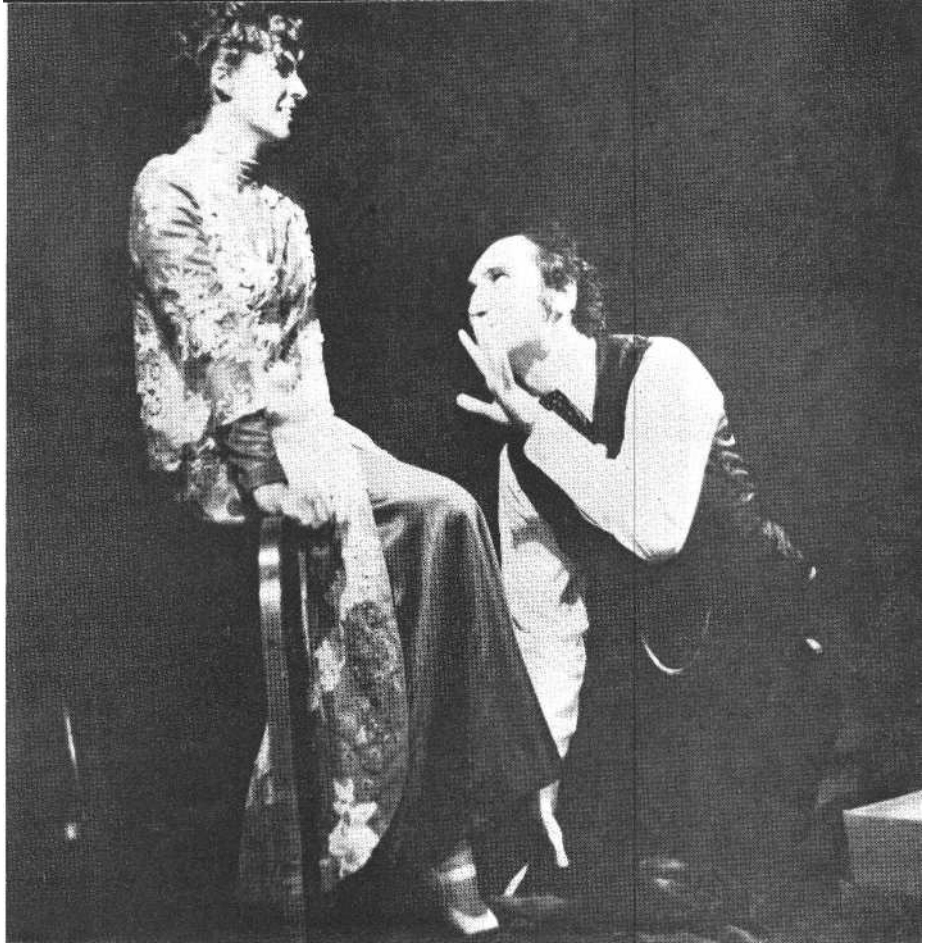
A felszínen tehát: férfi és nő viszonya,

a nemek háborúja. De ez a felszín az élet anyaga s nem pusztán allegóriája a mélyebb, említett egyensúlyvesztésnek. Elég érzéki és döntő kérdés ahhoz, hogy a lényeget képviselhesse a színpadon. Mert a kérdés végső történeti, szellemi okainak feltárása a filozófia dolga, a színház számára az életre tett hatásának lehetőleg kíméletlenül pontos regisztrtílása a feladat.

Bnquistnél férfi és nő (férj és feleség) nem képesek nem is lehetnek eldönteni saját viszonyuk minőségét. Strindberg és Siggi viszonya minden momentumában kétértelmű, s nincs igazság, de még fellelésének lehetősége is eltűnőben. A házastársi hűség cselédsorsként *is* érthető, az emancipáció Strindberg által mélyen megélt s megértett vágya karrieréhségként *is* felfogható, a családfenntartás kötelessége rabszolgaság is. Minden tény Janus-arcúvá vált, minden csak önmagához mérhető. A nemek viszonya úgymond relativizálódott, s az új helyzet, a szerepek határainak elmosódása nem megegyezést, békét, hanem zavart, értetlenséget szült.

Nevetséges és kínos egyszerre, hogy hűség és cselédsors egybeeshet, hogy a nő kibontakozási. vágva karrieréhségnek is tűnhet, s még kínosabb, hogy ezt csak nőknél tartjuk feltűnőnek. Egyébként a férfiak karrierjét épp a nők várják el, s épp saját be nem teljesített karrierjük helyett. Az sem egyértelműen öröm, ha a férfi társadalmi. presztízse túl komoly szerepet kezd játszani a lehető legkevésbé társadalminak tekintendő színtereken.

A. tribádok éjszakájában Strindberg épp férfiszerepével nem birkózik meg: nem akar zsarnok lenni, de kénytelen-kelletlen belegázol. Siggi életébe, a független nő az ideálja, s épp feleségéét veszi cl, drámát akar írni, s mást nem tehetvén, épp a saját életét alakítja drámája anyagává. Nem veheti. figyelembe, hogy szereplőkké s áldozatokká alakítja a körülötte élőket, de azok mégsem drámaírók, így az asszonyok fellázadnak, Pygmalion elhagyja teremtőjét. Enquist Strindbergje egy zárt helyzet foglya, amelyet szere-tett, s amelyben - mit is tehetett volna -- kannibállá lett, az ellen. fordul, akivel összezárta önmagát. Miképp is fordulhatna személyes indulataival, szenvedélyeivel egy olyan. helyzet ellen, amely ellen lázadni csak szenvedélyesen, tehát csak egy másik ember által, egy másik emberen át lehetséges. A. kannibalizmus Strindberg s a többiek egyetlen lehetősége, a helyzetből való kikerülésüknek



Tímár Éva **(Siggi von Essen-Strindberg)** és Blaskó Péter (Strindberg) A tribádok éjszakája miskolci előadásában

nincs más útja. A haláltánc elkerülhetetlen.

Igy tehát Strindberg ott áll a tribádok felidézett éjjelén, s veresége teljes. Onmagával együtt elveszítette Siggit, vagy Siggivel együtt önmagát, ő maga sem tudhatja, hogy mi az igazság. Csapdában van. Ereje teljében áll, s nincs mire fordítania erejét, így tehát élete széjjelhullott. Ezt viszont be nem vallhatja, erős-nek kell látszania magas a többiek előtt. Így cselekszik, mert férfi, még ha az erő értelmetlen s így teljesen felesleges is. F. csapdába zártan vadabbnál vadabb támadásokat indít Marie, Siggi s végeredményben önmaga ellen is. Olyan harcot vív, amelyet nem nyerhet meg, ha győz-ne, úgy már nincs mit elvennie, ha veszít, már rég nincs mit adjon. Siggivel réges-rég elveszítették egymást, életük eldönthetetlen tényei feletti viták sora irreverzibilis folyamatot indított cl, mindent tudnak, s így semmit sem akarhatnak egymástól. Strindbergnek épp Marie-ra lenne szüksége, ő az egyetlen ember, aki. szabad, akihez tehát köze lehetne -- de Marie leszbikus és alkoholista. Mindarra szüksége lenne, amit Marie jelent, amit állandóan Siggin követelt, s amit folyamatosan lehetetlenné tett. Ezt a szabadságot azonban nem viselheti, mert nem az övé. Márpedig Marie döntő tulajdonsága épp abban áll, hogy senkié. *O* valóban független s szabad, e világ kötöttségeitől eloldozta magát, de mindenért súlyos árat fizet: nem vehet részt a világban. Nem vállalván a harcot, a küzdelmet el sem kezdve, számára remény és reménytelenség mást jelentenek. A szabadság ára a kívülállás. A. centrumtalan élet vállalásának abszolutizálója ő. A társadalmiasítottságtól, a civilizációtól megmérgezett szerelmi élet előtt menekülés egyetlen lehetősége a másik *nő* Ellenkező neműekkel szemben nem maradhatna szabad, ott már vállalnia kellene mindazt, amit ki akart iktatni életéből, s ami függetlensége ellen hatna. Marie nem megszerzi, hanem megkapja Siggit, gyengédség és gyengeség egy tőről erednek. *A két* nő viszonya romolhatatlan, mert szükségképp eredménytelen. Szerelmük lényege nem természet-, hanem társadalomellenes.

Strindberg tehát támad: Viggo, az idegen előtt, hiszen egyébként nem lenne érdemes. Szaggatott ironikus monológjában felidézi a tribádok éjjelét. „Mit jelent teljesen elszigetelten, külföldön élni, szinte sötétségben... csak ezek a veszedelmesen csapkodó denevérek, csak a nők vannak velem..." - mondja, s lassan felrémlik az egész régi éjjel. Mikor Marienak egy környékbeli lánnyal való kapcsolata miatt mennie kellett, mikor meglátta feleségét Marie-val ölelkezni, s mikor kidobni kényszerült Marie-t, mikor felbomlott addigi életük. Strindberg mindent felidéz, s ezzel a folyama-tok visszafordíthatatlanok, a két éjszaka

egymásba olvad, s most már mindenki túl mélyen sértett, Sigginek válaszolnia kell. Rászorul erre, hiszen Strindberg ok nélkül megalázta, szabadságára tört. Ahogy Strindberg visszaszeretni-visszaszerezni akarja Siggit, épp úgy szabadul-hat meg ő: kannibállá lesz, előbb-utóbb súlyosan visszaüt. Nekilátnak tehát el-játszani a darabot, melyben a két nő a férfiért küzd, s a valóságos viszonyok miatt kétértelművé vált mondatok hatása alól nem is vonhatják ki magukat. Az eredeti szöveggel játsszák el saját közeledé-süket, Siggi összeomlik, s visszavon-hatatlanul összeborulnak. A kétségbe-esett Strindbergnek Marie felemlíti darabja hazug, provokatív jellegét, aki megsemmisülten válaszol: „tudom".

Mindez előtt azonban van még egy húzása Sigginek. Belemelegedvén a - darabbéli - távollévő férj tulajdonságainak ecsetelésébe, észrevétlen, de átmegy a legegyenesebb s legbrutálisabb támadásba. Strindberg férfiasságát veszi célba, mondván „kicsiny a giliszta farka. . . nagy a szarva...". (A háttérben elkerülhetetlenül felrémlik Lukianosz Lukiosza, aki visszaváltozva emberré, boldogan megy az őt szamárként is szerető asszonyhoz, s akit így zavarnak el: „Zeuszra mondom, nem téged szerettelek én akkor, hanem azt a bizonyos szamárdorongodat, vele háltam én, nem veled...")

Nevetségessége ellenére is rémületes a helyzet. Hiába az Strindberg, aki. Hiába azonos önmagával, hiába telt el élete a nemek harcának mind teljesebb megértésében, hiába ő az, aki szenvedélyesen és erotikusan küzdött a nőemancipációért - megsemmisül a nemi szervének méreteire tett ironikus megjegyzés által. Olyan szinten kell megküzdenie férfiassága bizonyítékáért, ahol mindezek már lényegtelenek. Kétségbeesve védekezésbe, bizonyításba kezd. Enquist zseniálisan egyensúlyoz az abszurdba hajló vígjátéki humor és a durva sértés rémülete között.

A jelenet elején ugyanis Strindberg vadul érvel, s dühödten, végsőkig felzaklatva közli nemi szerve pontos méreteit. Ám ekkor kénytelen-kelletlen, de párbeszédbe elegyedik Viggóval, aki jóindulatú és ostoba, s nem egészen érti az átmérő és a kerület fogalma közötti különbségeket. S ekkor, mindennek a mélyén, Strindberg matematikai képletek-kel szórakoztatja el Viggót, mondván: adandó alkalomkor ő is számolhasson. S ez már valóban, minden elképzelhető szinten a vég. A férfiasság próbája azonos a nemi szerv mérésének kérdésével. A férfiasság mértéke azonos a hímveszső méretével, s férfi az, aki bizonyítványt nyer a Fehér Medve prostituálttól, igazolandó, hogy dicsérettel megfelelt. Minden arány felbomlott, a tartás lehetetlenült, ami a legközönségesebb, a legkülsődlegesebb, az a legveszélyesebb, egy gyenge pont mindent magával sodor. Strindberg „nemzési erőpróbáját" Pro-serpina elrablásának nevezi, s itt már lát-ható, mennyire mitologikussá is emelt a történet, s milyen erejűvé válhat az előadás. Ez már a nemek cseréje, Hádész a prostituált, aki a felkínálkozó - s nem elrabolt - férfitól önmagát *ragadja el., s* nincs miért könyörögjön Déméter. A férfiasság minősége átváltozott, önmaga ellentéte lett, magához vette a bizonyítványt kiállító prostituált, Nádész.

Tehát nemcsak a jelenet szokatlansága okozza a jelenet erejét, nemcsak az etikett felrúgása, a frivolitás megdöbbentő: itt már a férfiúi hatóerő önmaga ellenére fordulásának vagyunk tanúi. Strindberg rettenetében átkozódik: „a jövő nőjének nincs ránk szüksége! Mi feleslegesek leszünk... nem ám csak az én farkam közömbös nekik, Schiwe úr, ezeknek ugyanolyan közömbös a magáé vagy bárkié... miránk nem lesz szükség..."

Előreutalva a rendezés és a színészek munkájának kérdésére, meg kell mondanom, hogy talán az egész előadás legnagyobb érdeme az, ahogyan ezt a jelenetet eljátszották. Nem húzták meg a szöveget, ugyanakkor messze elkerülték a szellemes trágárságok kínálkozó útját is. Blaskó Péter és Tímár Éva valóban megdöbbentőek, tragikusak voltak e jelenetben.

Blaskó őrjöngése, kétségbeesése nyilvánvalóvá tette, hogy itt már valóban olyan megalázó helyzetről van szó, ahol bosszú és kín egyaránt elementárisak, s ahonnan nincs visszaút.

Csiszár Imre rendezésének alapvető vonása a feszültség mindvégig való fenntartása. Nem volt egyetlen üresjárat, egyetlen át nem gondolt jelenet. Csiszár láthatóan tudja, hogy Enquist darabjának mozgatórugója a félelem. A félelem attól, hogy szándékunk, jóakaratunk ellenére sem parancsolhatunk rossz kör-be került s ezért gyilkos indulatainknak. Habozás nélkül esünk neki annak, ki éppoly fogoly, mint magunk; elviselhetőbbnek tűnik mindent a másikra zúdítanunk, rabtartónak tekintenünk társunkat. Csiszár jól látja, hogy e színpadon már nem enyhületet és megtisztulást kereső emberekről van szó, hanem vesztesekről, akik veszett mód küzdenek magukért, holott tudják, hogy semmit sem érhetnek el. Tele vannak indulattal, sértettséggel, s bár életük elvált, mégis kimondhatatlanul egymásba kapaszkodtak. Az indulat, a szenvedély rossz, zárt körben kering, ki kell mondaniuk mindent. Tudják, hogy semmi sem változik, mindössze könnyebb, legfeljebb elviselhetőbb lesz alapjában elviselhetetlen életük. Csiszár nemis kísérelte meg, hogy valamiféle megoldás látszatát sugallja. Tudja, hogy e küzdelem itt nem valamiért, hanem önmagáért folyik, ebben áll megsemmisítő ereje s megdöbbentő heroizmusa. Nem alakította pszichologizálóvá az előadást, s ezzel kiaknázhatóvá tette a szöveg indulatainak erejét, s valóban sodróvá, helyenként lélegzetelállítóvá vált az előadás szenvedélyessége, kemény hangvétele.

Az egész előadás éppoly fegyelmezett, kimért volt, mint amilyen indulatos, feszült. Csiszár s a színészek egyaránt megvesztegethetetlenül tárgyilagosak maradtak, s a fegyelmezettség, a külsődlegességtől való tartózkodás eredményeként az előadás ritmusa végig egyenletes, feszült maradt. Kikerülhetővé váltak a túlzott teatralitású, túlhangolt jelenetekre egyébként el-kerülhetetlenül következő hullámvölgyek. A szenvedély nem vált túlzottá, a magyar színpadon szokatlan tényeket (leszbikus nők, *nem az* előadás ízesítésére szánt trágárságok), a néző adottságának s nem a darab csemegéjének tekinthette.

Mindebben múlhatatlanul nagy feladata van Blaskó Péternek, aki, azt hiszem, pályájának újabb jelentős állomásához érkezett. Hihetetlen az az intenzitás, amellyel játszik, s az a keménység, amellyel Strindberg alakját megformálta. Tökéletesen kihasználta a kisterem előnyeit, adottságait. A nagyobb lakószobányi, apró teremben minden hangsúly, mozdulat, kézrezdülés, verítékes homlok döntő szerepet játszik. Blaskót nem választotta el a nagyszínpad magassága, távolsága a nézőtől, így minden döbbenetesen közel került, a második felvonásban szinte alig fért el a színpadon, két, három lépéssel lejárta. Félő volt, hogy leront a nézőtérre. Blaskó vette a bátorságot, hogy játékmódját ne hangolja a kamaraterem intimitást, finomabb megoldásokat sugalló teréhez, s ugyanakkor volt ereje ahhoz, hogy a hangos, erőteljes gesztusokat a kis terem szűk terében is igazzá, minden mozzanatában

hitelessé tegye. Ekkora teremben nem lehet rutinból játszani, itt valóban minden már-már szemérmetlenül látható, érzékelhető. Blaskó érezte ezt, s átlátta, hogy egy a nagyszínpadon is ritka intenzitás e kis térben ha őszinte s végiggondolt - döbbenetes hatást kelthet. Blaskó mindvégig, ennél a tempónál is, megőrzi beszédkultúráját, mondatejtése árnyalt, elég higgadt marad ahhoz, hogy a szöveg minden lehetőségét, árnyalatát valóban életre keltse. Az említett, kínos, már-már embertelen, hímvesszőmérettel kapcsolatos jelenetben láttatható talán a legpontosabban Blaskó színészi nagysága. A Siggi váratlan, szinte elszólásszerű megjegyzése utáni pár másodpercben Marie-nak és Viggónak van egy-egy félmondata - végig némán áll. Hosszú másodpercekbe telik, amíg megrezdül, végtelen lassúsággal jelenik meg egy-egy gesztus, alakul ki az új, helyzetre reagáló testtartása, arcjátéka. Ezzel az apró lassítással, leállással Blaskó azonnal lelassítja a fergeteges tempót, nem pusztán beáll az amúgy is reá irányuló figyelem középpontjába, hanem ki is használja azt. Néma s szó nélküli, de világosan követhető az átváltozás.

Először nem is dühös, szinte érzéketlen. („Mindig tudtam, hogy nem bíz-hatok benned. . .") A lassúság, az eddig nem használt időkezelés jellemző ekkor hanghordozására, beszédtempójára is. Hosszú másodpercekig, mialatt monológját mondja, meg nem rezdül, tekintetét fel nem emeli, végig magának, senki más-nak nem beszél. Ekkor már nyilvánvaló, hogy nem taktikából, megjátszottan szomorú, nem rutinból sértett: most tényleg eltalálták. Eleinte próbálja szinte meg nem történtté tenni az egészet, majd lassú, szomorú undora alól feltör a düh. („...így hát férfi vagyok ... ") A jelenet nagy részét pedig, függetlenül attól, hogy Schiwének magyaráz-e vagy a feleségéhez beszél-e, Blaskó végigőrjöngi. Nem térhetett ki e kihívás elől, s ezért valójában felháborodva, hogy nem hisznek neki, hogy kísérletei ellenére sem hiszik : méretei egészségesek. S épp ez az a felháborodás, amely őt magát is megalázza. A jelenet végén Blaskó nem pusztán összetörik, teljesen tönkremegy, mintegy kiürül, elengedi kezét, arca, válla leesik. Most olyan helyre került, ahonnan nézve már csak ha hamisan is, de szebb lehet a világ.

Különös megbecsülést érdemel Tímár Éva, akinek nemegyszer hálátlanabb volta szerepe. jó pár jelenetükben Blaskó jutott a látványosabb, jobban kiaknázható helyzethez. Timár Éva kitűnő színész: átlátta, hogy ezekben a percekben nem szabad túljátszania - saját sikere érdekében szerepét; az egész előadás sikere révén az ő munkája is feltétlen megtérült. A második felvonásban aztán jobb helyzetekhez jutott, s ezekben már kiderült félelmetes humora és remek karakterérzéke. Semmin sem lepődött meg, már mindenhez hozzászokott, alkalmi felháborodásra is alig van ereje.

Matus György (Viggo Schiwe) és Blaskó Péter (Strindberg) Enquist drámájában (Jármay György felvételei)

Miután halálra sérti Strindberget, végtelen tárgyilagossággal közli: „gy van ez mindegyikünkkel. Belegázolnak az emberségünkbe, megtörik az önérzetünket..." Hosszú perceken át némán figyeli Strindberg előadását, dührohamait, csak arca, keze él. Minden újabb aljasságra kitágul a tekintete, felizzik az egész arca, s ugyanakkor legyint, omlik vissza magába: ezekben a másodpercek-ben egész alakjából sugárzik a reménytelenség, a kiszolgáltatottság beismerésé-nek keménysége. Minden villanása, reagálása pontosan érkezik, arcjátékát, hangjának mágiáját lehetetlen leírnunk, minden hangsúlya a reménytelenség és a kegyetlenség alábukó s felcsapó ívét követi.

Marie-val való végső találkozásuk az előadás egyik legérzékenyebb pontja. Ha eddig tudta a néző, hogy a színpadon egy leszbikus szerelmespár van, most lát-hatja is. Az ágyon való összeborulás jelenetéhez Enquist igen pontos szerzői utasítást adott, amelyet rendezés és színésznők egyaránt végrehajtottak, mindössze egy árnyalatnyival fogták vissza. Nem voltak szenvedélyesek. Tímár Eva nem érzéki volt, hanem kétségbeesett s gyengédségre éhes. Az apró tétovaság, amivel egymást megölelik, jóval árnyaltabbá tette a jelenetet. Érezhetővé lesz, milyen messziről is érkezik idáig Siggi, milyen pályát kellett befutnia ahhoz - Strindberg mellett -, hogy Marie karjaiban leljen otthont.

Marie, Szerencsi Éva is kiváló volt. Először inkább csak hagyta, hogy Sig gi átölelje, lassan, mint űzött, szomorú gyermekét simította vissza. S itt végképp nem pusztán a leszbikus vonzalom illusztrációjáról volt szó. Azzal ugyanis, hogy kívül maradt a jelenet elején, s elnézett Siggi feje felett, vitathatatlanná tette, hogy nem csábító ő, hanem ember, aki szerelemmel telt, s aki elveszettségének elismerése által erős. Ezért menekül épp hozzá Siggi.

Kívülállásának, fölényének megfelelően más tempót használt, mint bárki a színen. Lassú, nyugodt, magabiztos, de nem gőgös volt, sértett, de túl azon, hogy vitatkozzék s hogy harcoljon. El-hagyta az összes lehetséges külsődleges megoldást, nem részeget, hanem alkoholistát játszott, nem affektált, nem ezoterikus volt mindössze más. Nem ő harcol Siggiért, az egyetlen, amit tesz, hogy jelen van. Tudja, hogy becsülik egymást Strindberggel, csak „nem olyanok a feltételek", hogy valami közük is lehetne egymáshoz. Szerencsi Éva oly nyugalommal, türelemmel viseli el Strindberg újabb s újabb aljasságait, hogy lehetetlen nem észrevennünk, ő ebben a drámában az egyetlen, aki leszbikusan, alkoholistán, sértetten is, de önmaga.

Csak látszatra tartom hálás szerepnek Matus György Viggóját. Az értetlen, kicsit ostoba színészt játssza, aki nem tud dönteni kíváncsisága és jólneveltsége között, míg cl nem ragadja a hév, s minden ellenére figyelni kényszerül, mert ilyen „színházat" még soha nem látott. Ha Matus kicsit árnyaltabban alakítaná szerepét, eltűnne az előadás egyetlen zavaró mozzanata, mert nemegyszer zavart az a kicsit túl egyszerű játékmód, ahogy a hülye, önérzeteskedő hímet játssza.

Per Olov Engieirt: A tribádok éjszakája (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Osztovits Cecília. *Zenéjét összeállította:* Selmeczi György. *Játéktér:* Csiszár Imre. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Rendezőasszisztens:* Balogh Erzsébet, *Rendező:* Csiszár Imre.

Szereplők: Blaskó Péter, Tímár Éva, Szerencsi Eva, Matus György.

N. I.

Rendezte: Árkosi Árpád

Bemutatók Szegeden, Szolnokon

Annak ellenére, hogy tíz éve rendez, Árkosi Árpádot alighanem még a színházi szakmának is be kell mutatni. Pályája ugyanis rendhagyó. Végzettsége mérnök, és évekig dolgozott megbecsült műszaki szakemberként, miközben kezdetben Miskolcon, majd Szegeden jelentős sikereket arattak és heves polémiákat váltottak ki előadásai. A szegedi Egyetemi Színpad tagja, később - Paál István távoztával - vezetője volt - s az ma is. Egy évvel ezelőtt fordított hátat eredeti szakmájának, és a szegedi Nemzeti Szín-ház kezdeményezésére hivatásos színházi rendező lett.

Sajátosan groteszk-abszurd komikum jellemezte Árkosi „humoros" műsorait, amelyek legtöbbjéről a SZÍNHÁZ is beszámolt *(Életjárda,* 1972/7, *Miként, 1974/8, Vagyunk,* 1976/II). Humorát Sándor Györgyéhez lehet hasonlítani. De míg Sándor György szövegközpontú, Árkosi látványcentrikus, nála minden humorforrás és poén színházi szituációkban fogalmazódik meg, igen gyakran nem is használ - vagy csak a legszükségesebb mértékben - szöveget. Műsorai alapvetően és mélyen humanista indíttatásúak, ugyanakkor kegyetlenek. A rendező-író kegyetlenül szembesíti a nézőt a hiteit, tiszta szándékait félresiklató sandaságokkal, rosszindulattal, önzéssel, anyagiassággal, de saját rossz beidegződéseivel is, tehát végső soron önmagával. Legutóbbi saját műsora, *a Nyilvántartás* az ember és az általa létrehozott társadalmi intézmények közötti elidegenedésről szól, helyenként megdöbbentően és a gondolkodásbeli kliséinket leleplező módon.

Az elmúlt két évben olyan drámákat is színre vitt az Egyetemi Színpad társulatával, mint Sartre *Zárt tárgyalását* vagy Mrozek *Emigránsok ját.* Ezekben is kitűnt a rendező pontos drámaelemzése, színészcentrikus szituációépítkezése és a játéktér-nézőtér viszony drámát szolgáló, újító kezelése.

A szegedi nemzeti színházbeli bemutatkozása nem volt a legszerencsésebb: Schwajda György *Nincs többé iskola* című gyerekdarabját rendezte. A darab sem nevezhető a szerző sikeres művének, s a rendező sem tudott mit kezdeni az elmúlt szezonra szétzilálódott szegedi társulat másodvonalával. Így sem látványban, sem színészi játékban nem sikerült egységes és hatásos stílust kialakítania, nem volt képes a Szegeden hagyományosan félvállról vett gyerekszínjátszást meg-újítani.

Többszöri műsormódosítás után az évad végén került színre a második murikája: két mű egy előadásban, Rózewicz *A mi kis stabilizációnk* című drámája és: Albee *Állatkerti történet,* című egyfelvonásosa. Az első olvasásra egymástól igencsak eltérő stílusú darabot a rendező> egyetlen előadásegésszé komponálta. Árkosi azt a gondolati közös magot kereste és találta meg, amely rokonítja egymáshoz a két művet, s ez nem más, mint az emberek egymás iránti, társadalmi méretű közönye. Mindkét darab lényege ugyanis az, hogy mennyire nem tud egymáshoz szólni két ember, férj és feleség, idős és fiatal, intellektuel és csavargó. Ennek nem elsősorban a divatos kommunikációképtelenség az oka, hanem mélyebb és súlyosabb társadalmi-történelmi indítékai vannak, s a jelenség különböző fokozatait mutatja be az előadás. A Rózewicz-darab első felében még csak a házastársak egymás mellett elfutó dialógusai szólnak, ez az epizód még két össze nem illő ember párhuzamos monológja is lehetne, ha nem derülne ki, *hogy* a férfi és a nő egészen más részleteket lát meg a világból, ennek megfelelően egészen más világképet is rak össze magának, tehát alig van valami lényegesen közös az életükben. A második epizód a nemzeti múltra nosztalgiával emlékező „háborús nemzedék" és a közelmúlt eseményeit is történelemként szemlélő „közönyös" fiatalabbak szót nem értését mutatja be. Az Albee-egyfelvonásos pedig az eltérő társadalmi-szociológiai helyzetben levő egyének áthidalhatatlan távolságáról, idegenségéről szól.

A jelenetek földrajzi és időbeli behatároltságát a rendező feloldotta, a darabok jelentését általános érvényűvé tette. Ezt az általános képet árnyalja vagy ellenpontozza a keretjáték: a jelenetek szüneteiben, az előadás előtt és után, sőt időnként még az előadás alatt is ellepik, elfoglalják a színpadot vagy annak egy részét a hangsúlyozottan mai, talajtalan, semmittevő, elszegényített gesztusvilágú, eleve kommunikációképtelen fiatalok.

Árkosi a darabok összetartozását nem azzal jelezte, hogy az epizódok szerepeit ugyanazokkal a színészekkel játszatta, hanem a keretjáték és a tér azonosságával. A tér - Antal Csaba munkája - egy-szerre stilizált és hipernaturalista. A szín-padon gyeptéglákból parkot építettek, utcai neonlámpával, fákkal, bokrokkal, sóderes utacskával. A színpad hátsó tér-negyedét vashálóval határolták le, többnyire mögötte élnek a fiatalok. A rács olyan, mint a parkok labdajátéktereit körülvevő kerítés, ugyanakkor túlnő

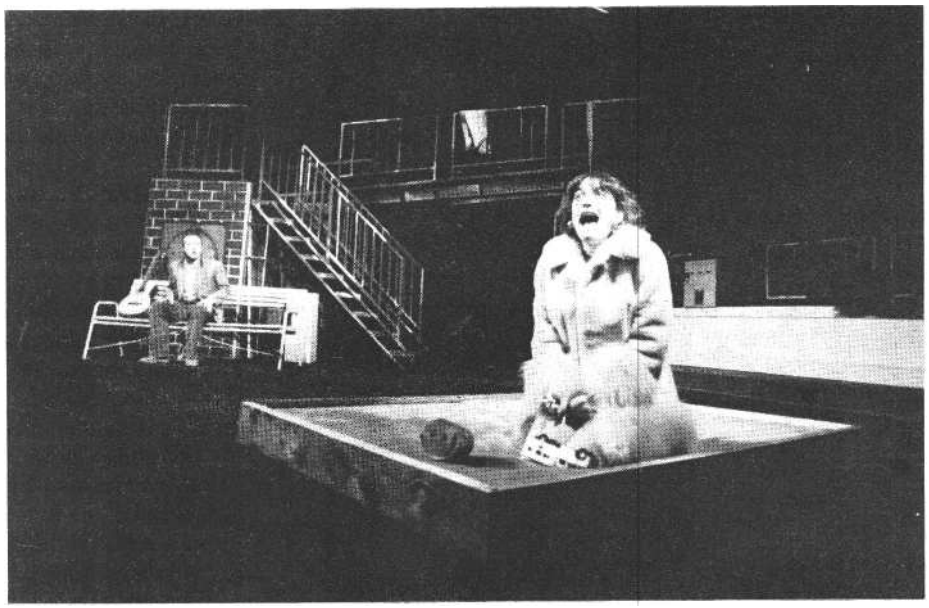
Milt (Fonyó István) és Harry (Kristóf Tibor) a Szerelem, **ó! szolnoki előadásában**

ezen a naturalista jelzésen, és általános érvényű választóhatárt jelent két világ között. A fiatalok motort szerelnek és túráztatnak, fociznak, szerelmeskednek, de leginkább csak idétlenkednek, lézengenek.

A díszletezők az utcácskára egy nappali szobát rendeznek be, föléje óriási tükröt lógatnak be ferdén. Ez a szobadíszlet finoman utal egy másik Rózewícz-műre, a *Kartotékra,* amelynek egyik leglényegesebb szerzői utalása szerint „a Hős szobáján utcák mennek keresztül", de jelzi a. „színpad a színpadon" szituációt is, tehát az élet színpadára helyezett színházi-művi teret. A tükör az, amely más-más funkcióban, de mindig kettős jelentéssel végigvonul az előadáson. Az első jelenet során a tükörben a színpadi házaspár és a közönség egyaránt furcsa rövidülésben láthatja a jelenetet, illetve egymást; a másodikban a tükörből egy bisztró üvegfala lesz, amelyből a nézőnek hátat fordító fiatalember képe néz vissza; a harmadikban áttetsző-tükröződő szökőkútként áll a színpad jobb oldalán: a falra spriccelő és arról lecsurgó vízben - az üveg mögött a. fiatalok félmeztelenül „tussolnak", majd az egyik szereplő -- elölről - nyomja kihevült arcát a vizes falra vagy tükörre. Ez utóbbi. kettősségben fejeződik ki legjobban a fal funkcióváltása: a művészi tükrözés jelképes eszköze, ugyanakkor valamiféle szűrő a valós világ és a. nézők között.

Az előadás színészi megvalósítása távolról sem tekinthető oly mértékben megoldottnak, mint amilyen átgondolt a rendezői értelmezés. Ennek mindenekelőtt a téves-kényszerű szereposztás az oka. Nagy Zoltánnak semmilyen szempontból sem volt partnere Fekete Gizi az első jelenetben, Bagó László képtelen volt megbirkózni a lényegében egyszemélyes második epizód terhével, s Király Levente is megelégedett az Albee-mű Peterjének felületes jellemzésével. \z előadás kiemelkedően jó alakítása Kovács Lajos Jerryje az *Állatkerti történet*-ben. Ő olyan hőfokon azonosul ezzel a reménytelenül kapcsolatot kereső figurával, amely teljesen elüt a többiek lagymatag játékától, és egyedül is képes meg-döbbentő és félelmetes színházi pillanatokat teremteni.

Az előadást különben egy előjáték vezeti be az előcsarnokban, Rózewicz a mi kis stabilizációnkról szóló dalát dizőzök éneklik, előttük megszilárdulóban levő gipszben egy pár táncol. Mindezt, valamint a színházba belépő, nézelődő, a látványt kommentáló nézőket videokamera veszi föl. A szünetben és az előadás után ez a videokép televíziókészülékeken látható, így a néző önmagával, másfélkét órával előbbi énjével találkozhat. Azaz nemcsak a színpadi tükör, a képernyő is minket mutat.



Harry (Kristóf Tibor) és Ellen (Egri Kati) a szolnoki előadásban (Szoboszlay Gábor felvételei)

Szolnokon vendégként rendezett Árkosi Árpád, Reginald Rose tévéjátékból készült színdarabját, a *Tizenkét dühös* embert vitte színre a Szobaszínházban. Mit lehet ma kezdeni ezzel a több mint húsz éve világsikert aratott, ám igencsak kommersz művel, amelynek felépítése, dramaturgiája az amerikai tévéjátékok kötelező sablonjait viseli magán. Az összezártság feszültsége, a krimiszerűen pergetett cselekmény, a személyes sorsokról valló érzelmes betétek, a mindent feloldó békés megoldás kiporciózott adagjait a szerző kétségkívül nagy mesterségbeli tudással keveri, de lehet-e ebből a műből. egy szórakoztató előadásnál többet produkálni ?

A szolnoki előadás bizonyítja, hogy lehet. Magyar Fruzsina dramaturgiai segédletével Árkosi alaposan megrövidítette a darabot, minden fölöslegesnek tűnő részletet elhagytak, s ezáltal egy modellszituációt hoztak létre, a döntésmechanizmus modelljéét. Tizenkét esküdtnek egy apagyilkossággal vádolt fiatalember ügyében kell dönteni, bűnösnek tartják-e vagy nem. Tizenegyen gondolkodás nélkül villamosszékbe küldenék a fiút, de egy esküdtben megfogalmazódik a kétely: hátha nem minden úgy történt, ahogy a tanúk, a vádló és a védő beállították A nyugodt lelkiismeretük érdekében érdemes még egyszer végiggondolni a részleteket, mielőtt egy ember élete felől döntenek. És az ő töprengése elindít egy folyamatot, amelynek során kiderül, hogy lényeges részletek maradtak tisztázatlanok, így legalábbis kétséges a fiú bűnössége, tehát nem lehet egyértelműen dönteni, mind többen lesznek a kétkedők

Két lényeges dramaturgiai beavatkozást végeztek az alkotók, egyrészt minden olyan részletet elhagytak a darabból, amely a szereplők egyéni életére utal, ezzel elvették a mű szentimentális, a fővonalat minduntalan megszakító mellékszálait, másrészt megváltoztatták a darab végét.. A műben végül mindenki belátja a nyolcadik esküdt igazát, és felmentik a fiút. A szolnoki verzióban a leghevesebb ellenző, a hármas számú esküdt akinél egyedül sejtetik a magatartását motiváló személyes indokokat kitart a fiú bűnössége mellett, tehát az esküdtszék nem tud egyhangú döntést hozni, ezért feloszlik, azaz nyitottá válik a befejezés.

A dramaturgiai beavatkozás teljes mértékben a színrevitelt szolgálja, akárcsak a választott helyszín. A szobaszínház közepén egy hosszú asztal áll, tizenkét. egyforma tanettszékkel. **A** fal egy-egy beugrójában mosdó, garde-robe. A falak mentén egy sor szék, ez a közönség helye. Azáltal, hogy a néző ilyenformán be-

kerül ebbe a zárt térbe, akarva-akaratlanul részese lesz a döntési folyamatnak, s neki magának is végig kell élnie az ellenszenv-rokonszenv érzelmek libikókajátékát, állást kell foglalnia magában, mi-közben nemcsak a színészeket figyeli, ha-nem óhatatlanul a szemben ülő nézők reakcióit is látja. Többszörös bekerítettség ez.

Ehhez járul még az előadás erős hatású befejezése. Miután kimondták az esküdtszék döntésképtelenségét, az esküdtek - vérmérsékletüknek, átélt élményeiknek megfelelően - kimennek, kisomfordál-nak, kivonulnak a teremből. Utolsónak marad a két „ellenfél", a nyolcas és a hármas számú esküdt, farkasszemet néznek egymással, s ők is távoznak. A tapsra visszajönnek a színészek, és a térben szétszórtan megállnak, meghajlás nélkül köszönik meg a tetszésnyilvánítást. Aztán sötét lesz, csak a nyitott ajtón szűrődik be fény. Ebben a félhomályban és a színészek között kell a nézőnek elhagynia a szobát, amelynek az ajtajában egy kis cédulát kap, az egyik oldalán „Bűnös", a másikon „Ártatlan" felirattal. Így válik a sikeres kommersz darabból önmagunkkal szembenézni, dönteni késztető, gondolkodtató együttlétre alapuló előadás.

Árkosi Árpád rendkívül feszült, a részletek hitelességére ügyelő, a körszínházi formát jól kihasználó, hibátlan ritmusú, a színészek és a rendező kitűnő együttműködéséről tanúskodó előadást hozott létre. A térforma és a modellszituáció a szokásosnál koncentráltabb színészi jelenlétet igényel, az indulatok, a tettek, az érvelések hitelessége és emeltsége kényes egyensúlyt kíván. A nagy színpadon szokásos teatralitás az egész játék hitelét tenné tönkre, a magánemberi motyogás és szöszmötölés pedig a színház élményét venné el. A színház csaknem minden férfiszínésze játszik a produkcióban, s az eltérő felkészültségű és stílusú művészek egységes társulatot alkotnak, s az említett kényes egyensúlyi helyzetben végig biztosan mozognak. Minden színész megtalálja a helyét a játékban, egyesek művészi megújulásukról tesznek tanúbizonyságot, mások újabb művészi arcukat mutatták meg. Olyan egységes közösségi munka eredménye az előadás, hogy igaztalan lenne bárkit is dicsérő vagy elmarasztaló jelzővel illetni; álljon itt inkább azoknak a neve, akik a tizenkét esküdt és a teremőr szerepében egyenrangú résztvevői a produkciónak: Pusztay Péter, Basilides Barna, Pákozdy János, Katona János, Somody Kálmán, Györgyfalvay Péter, Hollósi Frigyes, Ivánka Csaba, Berta András, Czibulás Péter, Pogány György, Takács Gyula és Kisteleky Zoltán.

Árkosi Árpád az 198o-81-es szezonban a szolnoki Szigligeti Színház rendezője lett. A műsorterv és a sors szeszélye folytán az évadot ismét egy olyan művel kezdte, amely kirobbanó Broadway-siker volt valamikor a hatvanas években, s nem kevésbé nagy sikert aratott egy évtizede a Vígszínházban Várkonyi Zoltán rendezésében, Darvas Iván, Bárdy György és Ruttkai Éva szereplésével. Murray Shisgal *Serelem*, ó ! című vígjátékát vitte színre azzal a hittel, hogy a színház egyik el nem hanyagolható fel-adata a nívós szórakoztatás, és erre a célra kitűnően megfelel Shisgal darabja.

A vidéki színházak gyakorlatában különösen fontos a szórakoztatónak szánt művek kiválasztása és művészi megvalósítása, hiszen ezeknek a színházaknak egyszerre többféle igényt kell kielégíteni. A szórakoztató daraboknak ugyan általában mostohább a kritikai fogadtatása, mint a komolynak ítélt drámáké vagy újdonságoké, viszont esetenként sokkal nagyobb közönségvisszhangot vált-hatnak ki. Éppen ezért egy igényes színházban semmivel sem lehet „alacsonyabb rangú" feladat a nyíltan a szórakoztatás céljára készült művek létre-hozása, mint az ősbemutatóké.

Ezt tartotta szem előtt a szolnoki színház, a rendező és minden közreműködő, amikor a háromszereplős, tájolásra is alkalmas művet kiválasztották és bemutatták. Az abszurd szituációkban bővelkedő, nem szokványos háromszögtörténetben a rendező a komikum maximális kiaknázása mellett az emberi társtalanság groteszk megnyilvánulásait erő-sítette föl. Az eredetileg tökéletesen kiegyenlített háromszöget - az elváló, a feleségét a barátja nyakába varró, ám a feleségéhez visszamenekülő Mik, a változatosságra vágyó, mégis a megállapodottságot választó Ellen és az élhetetlen, helyét a társadalomban nem találó, bogaras Harry - a rendező úgy módosította, hogy az előadás középponti figurájává Harryt tette. Az ő magánya felhőzi be a házaspár bolondozásait is. Az így kialakult kétpólusosság még jobban ki-emeli a darabnak a bohóságokon átsejlő lényegét, hogy ugyanis ez a három ember sem egymással, sem egymás nélkül nem tud élni, egymásra vannak utalva abban a rideg, közönyös, személytelen világban, amely körülveszi őket. A külvilágot pontosan eleveníti meg Szlávik István hangsúlyozottan valósághű Brooklyn-híd-díszlete, illetve Szakács Györgyi hangsúlyozottan a hatvanas évek eleji - ma már igencsak ízléstelen-nek tűnő - ruhái.

A szereplők közül a középpontba állított Harry figurájában Kristóf Tibor-nak volt meg a legnagyobb lehetősége arra, hogy sokrétű alakot formáljon. Kristóf chaplini groteszkségű, esendő, mégis kritikával szemlélendő Harryjét szánjuk, megértjük, de nem mentjük fel, amiért nem tud mit kezdeni magával, az életével, Ellennel. Apró, realisztikus játékai, a komikum és a tragikum közötti precíz váltásai, clownos mozgása és megszólalásai a megírtnál súlyosabbá és jelentősebbé teszik a figurát. Fonyó István viszont jórészt rutinjára hagyatkozik Milt alakjában, Egri Kati pedig némiképpen adós marad Ellen sokrétűségének, villódzásának érzékeltetésével. Főleg kettejükön múlik, hogy az elő-adás nem eléggé felszabadult, pergő és a pillanatonként változó szituációkhoz igazodó.

Árkosi azon törekvése, hogy az irodalmilag kevésbé igényes művekből is kisajtolja egy igaz, mához szóló előadás lényegét, ebben az esetben csak féleredményt hozott. Ám ez a mű alighanem ellen is áll az ilyen törekvéseknek, s elsősorban jól megcsináltságával, szakmai profizmusával hat. Ezt megérzi a szolnoki néző ezen az előadáson is, ráadásul időnként elgondolkozhat az emberi kapcsolatok állandóságán és forgandóságán is. S ez egy bevallottan szórakozta-tó darabnál nem is kevés.

FÖLDES ANNA

Hamlet kísértete Óbudán

Soós Lajos (Halmi apja) és Józsa Imre (Halmi) **a József Attila Színház Bereményi-bemutatójában (Iklády László felvétele)**

„Hiszem, hogy az eseményszámba menő kaposvári bemutató nem végállomása, hanem kezdete egy szellemi izgalmat ébresztő, irodalmi értékű kortársdráma színházi pályafutásának." Ezzel zártam, summáztam az ősbemutató után Bereményi Géza Halmi - *vagy a tékozló fiú* című darabjának kritikáját. *(Hamlet nagy Anti-Hamlet,* SZÍNHÁZ, 198o. március.)

Most, a dráma utóéletének kezdetén, egyik szemem nevet, a másik sír. Reményeim teljesülését nem egyszerűen kritikusi elégtételnek érzem (bár ki ne élvezné, ha egy reménye, jóslata, kivételesen, igazolódik . ..), de egy színházi előítélet requiemjének is. Lassanként már valóban múlt időben beszélhetünk a néhány évvel ezelőtt jellemző mindenáron - ősbemutató-kultuszról. Fővárosi - és természetesen vidéki - színházaink rokonszenves érzékenységgel figyelik, követik az országos repertoárt: Bereményi Géza szóban forgó drámája például fél évvel a kaposváriak budapesti vendégjátéka és a dráma publikálása után, újra színpadra került a József Attila Színház kamaraszínpadán. Annak kifejtése, hogy miért nem sikerül mégsem két szemmel, tiszta szívvel nevetnem - már valamivel több teret kíván.

Bereményi *Géza* drámája a kaposvári bemutató és különösen a Csiky Gergely Színház pesti vendégjátéka alkalmából megosztotta a szakmai közvéleményt. Voltak, akik az ellenpontozott *Hamlet-parafrázis* létjogosultságát is vitatták, de jobbára azért csak a mű tény-leges fogyatékosságai, dramaturgiai törései és a szövegen belüli disszonanciák ébresztettek bizonyos kételyeket. Mégsem érzem úgy, hogy elismerő véleményemmel (és azzal, hogy „a joggal dicsért mai témájú művek többségénél jelentősebbnek" éreztem Bereményi drámáját) magam maradtam volna. Ellenkezőleg: Koltai Tamás az Új Tükörben, Zappe László a Népszabadságban, Szekrényesy Júlia az Élet és Irodalomban különböző érvekkel és különböző hőfokon, de ugyancsak kiálltak Bereményi műve mellett, és a dráma értékeit állították előtérbe. A Kritikusok Díjának odaíté lésekor pedig - az abszolút többséget nyert *Deficit* mellett *a Halmi* volt az egyetlen olyan mű, amely az év legjobb drámájának díjáért dobogóra került. Ezt az utóbbi tényt voltaképpen nem is a szavazatok száma, hanem a bemutató óta eltelt kurta, ámde kritikus távlat, a múló idő teszi számomra jelentőssé. Hiszen sokéves tapasztalat szerint, a bemutatott kortárs művek többnyire néhány hónap vagy az első évad elmúltával nyerik csak el valóságos, érdem szerinti helyüket az értékskálán. A bemutató idején elnézően túldicsért művek az évad végére feledésbe merülnek, egy-egy szerző soron levő darabjának összevont szemöldökkel írott kritikáját viszont néha az előző mű túlzott elmarasztalásának visszavonása enyhíti.

A József Attila Színház darabválasztását tehát sokszorosan indokoltnak érzem. Ezen mit sem változtat, hogy Be-reményi Géza *a* Ha/mi ürügyén most félig megtagadta korábbi drámáit; ellenkezőleg, az írói továbblépés igénye inkább csak fokozza a várakozásunkat. Az új, polemikus színpadi megvalósítás legvonzóbb kísértése: majdnem kamasszal játszatni a kamaszdrámát, Halmi nemzedékében keresni meg a színpad Halmi-ját. Mert bár Gothár Péternek, a kaposvári *Halmi* rendezőjének a társulat összetételéből adódó szükségből sikerült, ha nem is erényt, de igazolható koncepciót tetemtani, mégsem vitás, hogy az a szereposztás, amely a tizennyolc éves hős szerepét egy harminchat éves színészre bízza, egy elkerülhetetlennek tűnő (és csak részben beigazolódott) kompromisszumra épül. Kínálkozott tehát a lehetőség is, a feladat is: megkeresni Halmik között a kortárs Halmit,

Teljesen biztos voltam benne - mint ahogy valószínűleg Barlay Gusztáv is , hogy Bereményi drámájának élénk visszhangja lesz a pesti, óbudai fiatal közönség körében. Őszintén szólva meglepett, hogy egyik kritikus kollégám nem sokkal a bemutató után majdnem üres házzal látta *a* Ha/mit. Nekem, úgy látszik, több szerencsém volt: a San Marco utcai Ifjúsági Házat kis híján megtöltötte a javarészt fiatalokból álló közönség. Es ez máris Barlay Gusztáv vállalkozását igazolta.

Kérdés csak az, vajon eljutott-e - legalább a jelenlevőkhöz - Bereményi drámájának komplex gondolati tartalma.

Ami a felújítás nyomtatott fogadtatását illeti, ez, a kaposvári visszhanggal ellentétben, csaknem egyértelműen és egyhangúan negatív. Es ez az elmarasztalás nem kizárólag az előadásra, *az* új színpadi megvalósításra vonatkozik. Sőt, egyvégtében olvasva a felújítás alkalmából eddig megjelent, csalódott, polemikus, sőt ironikus bírálatokat, úgy tűnik, mintha a felújítás nem igazolta volna a drámát. A legélesebb hangot megütő írás szerzője, Varjas Endre, nem látta az ősbemutatót, így őt nem befolyásolja a nagy sikerű kaposvári előadás emléke, amikor „a bölcseleti bohózat bukásáról" elmélkedik (Élet és Irodalom).

Fencsik Flóra, aki saját bevallása szerint már Kaposvárott is erőltetettnek érezte az anti-Hamlet-feldolgozást, valójában csak a darab átdolgozásától, új és más színpadi közelítéstől várta a csodát, hogy általa Halmi története közérvényűbbé, privát és mesterkélt tragédiája hitelesebbé váljék, ámde végül is, szomorúan konstatálja, hogy ez a csoda nem történt meg. Más kritikusok kérdések álöltözetében, de eléggé nyíltan juttatják kifejezésre a darabbal kapcsolatos kételyeiket és fenntartásaikat. Az egyik, majdhogynem szónoki kérdés arra vonatkozik, hogy vajon „valójában Halmi lenne a Hamlet-probléma mai képviselője"? Más vélemény a műben megfogalmazott ideológiai általánosítás élvezhetőségét teszi kérdésessé. Varjas szerint „egy valóságos világban őrlődő valóságos ember helyett, az emberi lét nagy kérdéseinek egy sémavilágra vetített ábráját láthatjuk".

Amikor beültem a József Attila Színház kamaraszínpadának nézőterére, tartottam a csalódástól; tartottam attól, hogy hátha revideálnom kell a drámával kapcsolatos korábbi nézeteimet. Ám az előadás újra a szerző eredeti látásmódjáról, művének változatlan társadalmi aktualitásáról és az általánosítás igényével fogalmazott, térben, időben tágabb gondolati közlendő érvényéről győzött meg. Arról, hogy itt nem egyszerűen egy nemzedék konkrét beilleszkedési problémájáról, hanem a beilleszkedés konfliktusáról, a deviáns elemek és a jóval szélesebb veszélyeztetett ifjúsági rétegek talajvesztéséről van szó. A mindennemű társadalmi és erkölcsi kötelességet és kötelezettséget elhárító Halmi, extravaganciáival együtt, majdhogynem tipikus figura: nem egyszerűen a darabban felmutatott magatartása, inkább erőteljesen érzékeltetett lehetőségei, az életútján adódó alternatívák teszik azzá. Bereményi Gézát idézem: „*A Halmi az* ifjúkorról szól. Egy fiatalember, hogy megtalálja a beilleszkedés módját, vagy elfogadja a készen kapott helyzetet, vagy módosítani szeretne rajta, esetleg lázad ellene. Halmi viszont nem hajlandó tudomásul venni. Erre volt példa más korokban is. Ma feltűnően gyakori." A felújítás egyébként még világosabbá tette, hogy Bereményi társadalombírálata a Shakespeare-től átörökített modell fókuszában és peremén elhelyezkedő jellemek komplexitásában - Kondor kompromisszumokban megnyilvánuló józanságának, reálpolitikájának morális kudarcában, a jobb sorsra érdemes Pilisi degenerációjában, Halmi (egykori) barátainak Kondorhoz való sajátos kötődésében - is megnyilvánul.

Természetesen a mű értékeit előtérbe állító kritika is felteheti önmagának - és a szerzőnek - a kérdést, hogy vajon mi-ért nem tanult az ősbemutató tapasztalatából, az elemző bírálatokból, az előadásból, miért nem próbálta például lefarag ni a Lili-Ophélia megerőszakolását ábrázoló jelenet kirívó stíluszökkenőit, miért ragaszkodott a szereplők hierarchiájából kiszoruló rendőrök dramaturgiailag felesleges, atmoszferikusan zavaró szerepeltetéséhez. Ez a vita azonban, amelynek más dráma esetében fel-tétlen létjogosultsága van, ezúttal, attól tartok, mellékvágány ra vezetne. Mert ezúttal a dráma minden hívét az foglalkoztatja, vajon miért nem sikerül az ős-bemutató tapasztalatain okulva, egy valóban rátermett, tehetséges ifjú Halmival a címszerepben, a kaposvárinál is izgalmasabbá vagy legalább azzal egyenértékűvé tenni a fővárosi előadást? Miért lett az eredeti Hamlet-parafrázisból vérszegény Hamlet-pótlék, a fanyar hangvételű játékból - véres melodráma?

Valószínűleg nem Barlay Gusztáv vállalkozásában, szándékában, inkább megközelítésmódjában, a drámáról kialakított víziójában volt a hiba. Talán túlságosan tudatosan igyekezett tagadni a már egyszer létrehozott, jó emlékezetű előadást, és ez nemcsak abban állt, hogy az utcáról, a társadalmi nyilvánosság Pauer Gyula komponálta színteréről egy jellegtelen polgári interieurbe helyezte a cselekményt, hanem abban is, hogy Bereményi anti-Hamletjének újraolvasásakor valamiféle farmeres Hamlet lebeghetett a szeme előtt. Barlay számára Halmi hisztériára hajlamos, unalmában alkoholistává vált, züllött édesanyja valóban vétkes királynő; Kondor pedig korona helyett igazgatói rangot viselő, zsarnok Claudius. Ez a szemlélet azonban kisiklatja a szerző több oldalú, napjainkban érvényes igazságát. Mert Bereményinél Kondor betölti ugyan a király dramaturgiai funkcióját, de ugyanakkor rendelkezik bizonyos korhoz kötött, társadalmilag szentesített igazsággal is. Mert a *Hamlet* szereposztását idéző kortársfigurák, a szerző szándéka szerint, nem modern jelmezbe öltöztetett Shakespeare-hősök.

Bereményi szövegében sajátos, szinte frivol ékítményt, intarziát alkotnak a Hamletből átszármaztatott mondatok. Ezeket a tartalmi és stiláris szempontból is abszurd kitételeket az ősbemutató színészei többnyire *hallhatóan* kurcválták : a dialógus vagy a monológ összefüggésében is távlattartással, sőt némi iróniával érzékeltetve a köznapi szituáció és a veretes szavak disszonanciáját. A felújítás szereplői viszont, éppen ellenkezőleg, idézőjel nélkül, Shakespeare-hősök módjára vállalják és ezzel majdhogynem kompromittálják a helyhez és körülményekhez nem illő szép szavakat. Paradox módon az irónia hiánya teszi komikussá az ismerős szövegeket.

Gothár Péter - az ősbemutató rendezése során - valószínűleg maga is küzdött a darab szélsőségeinek, harsány effektusainak hiteles megelevenítésével, s végül megőrizte, vállalta az extremitás és a szürkeség villódzó kettősségét. Vállalta a dráma sajátos, a hétköznapi realitásokon felülemelkedő lebegését, bujkáló játékosságát is. (Igaz, ebben olyan segítőtársakra támaszkodhatott, mint az apa testet öltött szellemét megjelenítő, fantomhősként megnyilatkozó Dési István.) Barlay viszont valamiféle következetes, földhöz kötött realizmus talaján állva kívánja kibontani a tragédiát, s színészeitől is ugyanezt követeli. A felújítás Apa-alakja például (Soós Lajos) olyan háromdimenziós, vaskos hústorony - és ezt most nemcsak a színész fizikai habitusára értem -, hogy a legel-szántabb néző sem kételkedhet földi létében. Annál inkább magatartása logikájában; mert ez az Apa, ha két évtized után hazatér Amerikából, inkább egy jó-féle eszem-iszomra hívná meg fiát a Hiltonba, s nem titokzatos szellemtalálkozó-ra. Ez nem történelmi tapasztalatainak átadásával kívánná a kamaszt magához láncolni, hanem mondjuk egy különleges kvarcórával; öngyilkosság helyett pedig talán egy görbe éjszakába, sörbe-borba fojtaná csalódását. Hasonlóképpen devalválódik Pilisi szerepe is : Tyll Attila nyilvánvalóan a rendezői koncepciót követve, olyannyira megveti a Polonius tógájában feszengő tanárt, hogy képtelen magatartásának valóságos, emberi, érzelmi momentumait, apai fájdalmát és rettegését elhitetni, s szertelen őrjöngésével végül megfosztja őt saját tragédiájától.

De talán felesleges továbbsorolni a szerepek hamleti áthangolásának kudar*cait;* ehelyett jegyezzünk fel egy-két mentő körülményt. Hogy Kállay Ilona elhibázott, hisztérikus kispolgár-királynője a szerep drámai csúcspontján egy-

szer csak emberarcot ölt, és a halál küszöbén megrendítővé válik. Hogy Straub Dezső -- ha nem is feledteti Eperjes Károly remek debütálását Horváth szerepé-ben - mértéktartó játékával, a szöveg alatt érzékeltetett humorával megközelíti a mű kívánta stílust. Kránitz Lajos és Kovács Gyula bohóckettőse szerencsésen átvészelte a stílusváltást. Érdekes módon a legabszurdabb dialógusok humora ebben a sajátosan vaskos, harsány hangvételben még mulatságosabb, vagy legalábbis hatásosabb, mint az eredeti, jóval áttételesebb, félig-meddig filozofikus előadásmódban.

A József Attila színházbeli előadás kudarcának - a közönségen kívül -- két vesztese van. Az egyik. természetesen az író, akinek drámája nem élte túl a rossz vágányon indított előadást, és most már csak az ősbemutató jó emlékében és a nyomtatott szó erejében bízhat, ha a *Halmi* feltámadására gondol. A másik vesztes a címszereplő Józsa Imre, aki nyilatkozata szerint inkább csak megbocsát halminak, de szeretni nem képes ám a színpadon, a helyzet logikája folytán mégis azonosul vele. Szenved a nemzedékét megtizedelő hiánybetegségtől, és a lelke mélyén hisz a figura még meglevő, utolsó lehetőségében; éppen ezért képes mélyen átélni szemlélete és léte kudarcát. Bereményi Géza képzeletében (mint olvashattuk) jól megfér egy szörnyeteg és egy áldozat Halmi, egy nekivadult, egy szomorú, egy gúnyosan kegyetlen, egy lassú és gyors Halmi Józsa Imre viszont (a helyenként kiütköző Hamlet-póz ellenére) egy dacosan naiv halmit játszik. Megjelenése is, a figurával való azonosulása is befolyásolja a közönséget, érzelmi töltést ad az előadásnak. Ennek és Józsa Imre néhány szépen megformált jelenetének köszönhető, hogy a fiatal színész a sikerületlen előadással is személyes sikert arat a József Attila Színházban.

A Halmi utóélete ezzel tehát megkez-

Bereményi Géza: Halmi vagy a tékozló fiú József Atilla Színház)

Rendező: Barlay Gusztáv. *L)rantatzao: Vinkó* József. *Díszlet:* Csinády István. *jelmez:* Kemenes Fanny.

*Szereplők: Bán*ffy György, Józsa Imre, Str[a]ub Dezső, Beratin Gábor f. h., Tyll [A]ttila, Szirmai Péter, Vogt Károly, Geréb [A]ttila, Balázsi Gyula, Soós Lajos, Kránitz *Lajos,* Kovács Gyula, Kállay Ilona, Borbás [J]abi.

SZEKRÉNYESY JULIA

Üvegházi gyilkosságok

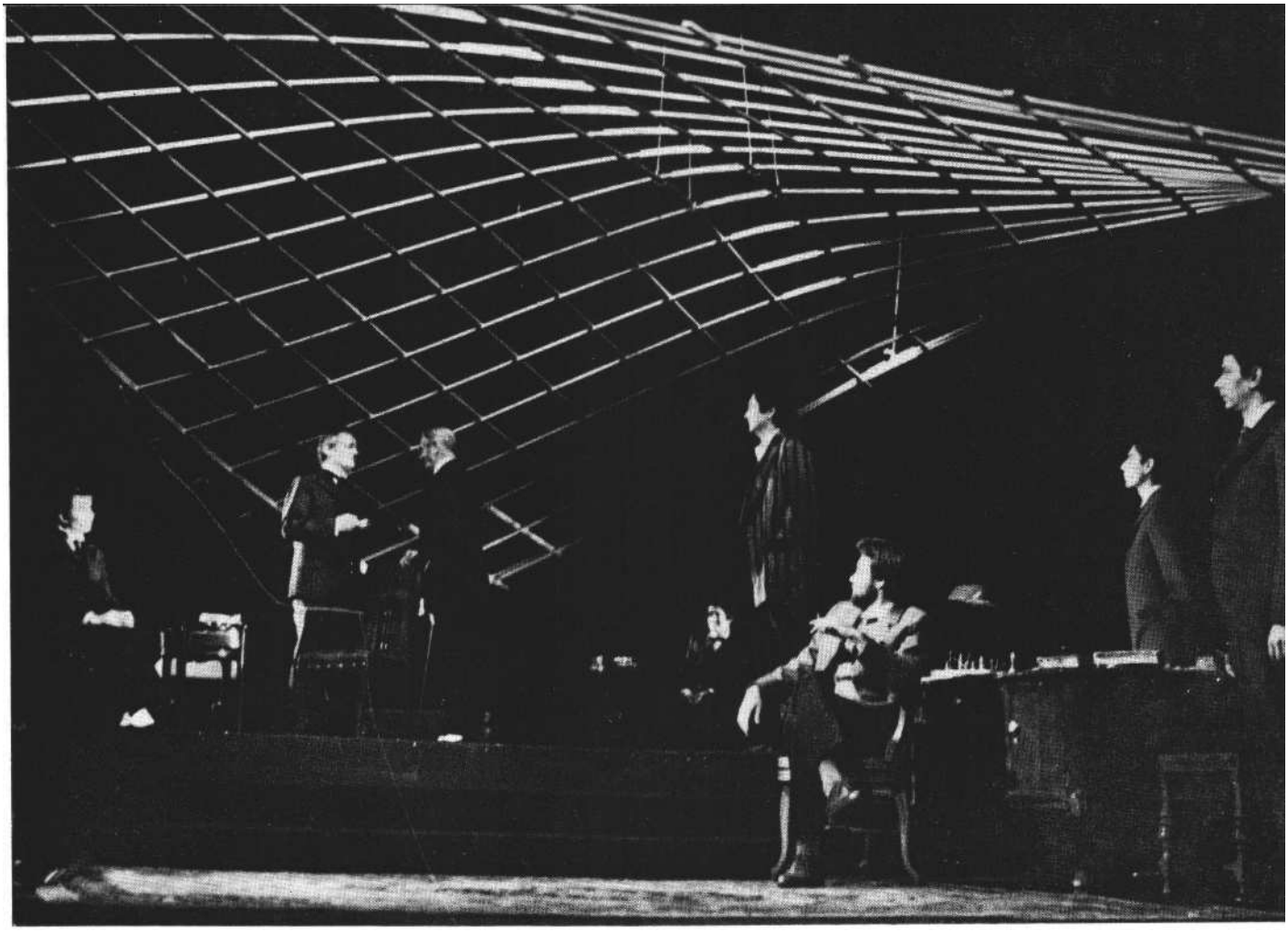
A Tájfun Pécsett

1980-ban volt Lengyel Menyhért születésének századik évfordulója. A. megemlékezést ezúttal semmiféle tolakodás nem jellemezte. Az író nem tartozik azok közé, akiknek - az irodalomtörténeti protokoll szerint- kijár a szokásos agyon-ünneplés. Lengyel Menyhérttel szemben az utókor inkább udvariasan tartózkodó, ízlésesen mértéktartó. A. pécsi Nemzeti Színház a szerző egykor világsikert aratott színművét, a *Tájfunt* mutatta be az újrafelfedezés tiszteletreméltó igényével; szolid és jól nevelt előadásban. A papírforma szerint a. darabnak találkoznia kellene korunk hangulatával, hisz manapság divatos a szecesszió. Mert izgalomiba ejtőek az erre az irányzatra jellemző erős kontúrok, frappáns, olykor a kíméletlenségig menően kemény megfogalmazások, a végletekig fokozott, szinte nyár poénkodásnak nevezhető keresettség s az a bájolgó finomkodás, mely épp a határozottan megrajzolt keretben jelenik meg. A *Tájfun* pedzi ezt a hangulatot, megpendíti a szerelmi kegyetlenkedés húrjait, de mintha a szerző megállna a félúton. Lengyel Menyhért ismeri az etikett szabályait: szenvedélyei nem kifinomultak, hanem illemtudóak, itt késsel és villával fogyasztjuk a tragédiát, és ez a koszt egyébként sem túl fű-szeres, de nem is zsírosan nehéz. Nem borzasztanak a mű pusztító lelki örvényei gondolatokkal sem terhel meg túlzottan a *Tájfun:* ösztöneink, érzelmeink és tudatunk egyaránt könnyű diétára kényszerülnek. Ez részben a mű. szerkezetéből következik, de mégsem csak ennek folyománya. A drámában mindig perdöntő a szöveg minősége. Az aktuális témák előbb-utóbb elavulnak, a helyzetek unalmassá válhatnak, az eszmék megöregszenek, a friss valóság pedig a gyorsan hervadó női szépséghez hasonlít: hamari petyhüdtsége riasztóbb az ördögi csúnyaságnál. *A Tájfun a* legelső s talán legerősebb csalódást éppen szövegével okozza. Szecessziós sodrást, őrjöngő dekadenciát, káprázatos díszítettséget várnánk tőle. Mert ezt tanultuk erről. az irányzatról és Lengyel Menyhért-ről. Ezzel szemben lanyha társalgási nyelven folyik a színmű, még a korabeli stílus burjánzó csacskaságait sem fedezhetjük fel benne. Ez a szöveg bizony nem vérforraló.

Ma is megkapó viszont a szerző színpadi helyzetérzéke. Dramaturgiája *hatá*sos, szépen, ravaszul. építkezik, csak hát, amikor már lihegve várnánk a robbanást, az egész valónkat megrengető végkifejletet, a drámaíró éppen akkor hagy cserben. Szalontragédiát ír: hiába minden felajzott érzelem, gyilkosságok, szélsőséges megnyilatkozások: a színműből leginkább a teázva, cigarettázva szenvelgő hősök emlékét visszük magunkkal

Furcsán tanulságos darab a *Tájfun,* továbbá korabeli visszhangja és utóéle-te. Az 1909-es budapesti premier óriási siker. Még a kritikusi zseniként tisztelt Kosztolányi Dezső is rajong érte. Az a szellemes, sőt bravúrosan okos dolgozat, amely A Hét 1909. október 31-i számában jelent meg az ítélet milyenségétől függetlenül , joggal irigyelt minta - kritika. Iskolapéldája a műtől elegánsan elszakadó recenziónak. Kosztolányi látott egy színdarabot, amely erről és erről szólt, de ez mind csupán másodlagos, ne-ki, a kritikusnak egy sereg szebbnél szebb, illetve jobbnál jobb gondolat jutott eszébe, miközben az előadást néz-te. Hálából még dicsérni is hajlandó a szerzőt: minden magyar drámaíró fölé helyezi és ez-az adott pillanatban még csak túlzott hazugságnak sem tűnhetett. Már csak azért sem, mert az új magyar dráma mindig csakis a viszonylagosságon dőlt el. *A Tájfun* nem különösebben rossz dráma, elfogadható, nézhető, valami gondolatocska is mozog benne. Mi kell ennél több a kritikusnak, aki rá-adásul impresszionista természetű is, hogy ünnepelje a művet.

A siker persze már ekkor sem volt egyértelmű. Nagy Péter Lengyel Menyhértről írott tanulmányában felsorakoztatja az elmarasztaló írásokat is (Nagy Péter: *Drámai arcélek.* Szépirodalmi Kiadó, 1978). A legjellegzetesebb a fiatal Lukács György véleménye, ő egyenesen az akkori új magyar drámairodalom bányarémének kiáltja ki a szerzőt. így ír: „Lengyel Menyhértnek, úgy látszik, az a szerep jutott a legutolsó generációban, mint az előzőben Herczeg Ferencnek és az ezt megelőzőben Csiky Gergely-nek: ő a divatos színműíró, aki a legügyesebben írja meg a leghatásosabb jeleneteket, akinek gondolatai és kérdései azok, amelyek a színházak széles közön-



Jelenet Lengyel Menyhért Tájfun **című drámájának pécsi előadásából (Keleti Éva felvétele)**

ségét is foglalkoztatják, és ahogy tárgyalja őket, sohasem megy túl színvonalukon. Az ilyen írók nem az élet végső gyökereit teszik tudatossá minden emberben, akire hatnak, mint az igazi nagy drámaírók, hanem kellemesen könnyen érthető »válaszokat« hoznak a hétköz-napi élet triviális »kérdéseire«." (Lukács György: *A modern dráma ,fejlődésének története.* Magvető Kiadó.) A tartalmatlanság vádja egyebütt is megfogalmazódott. Bálint Lajos így emlékezik a szerzőről: „Akkor Lengyel Menyhértet út-törőnek tartottuk. Szerettük volna ben-ne a magyar Gerhardt Hauptmannt lát-ni. De egyre fejlődő technikai biztonsága hamarosan elcsábította a könnyebb és biztosabb anyagi sikert ígérő útra, a *Tájfun* és *az Antónia* világsikeréig s azon túl, hogy innen is elhódítsa a Hollywood filmvilága." (Bálint Lajos: *Mind csak színház.* Szépirodalmi Kiadó.)

E véleményekben példaszerű tisztasággal nyilatkozik meg a siker és művészi mélység kibékíthetetlen ellentétének képlete. Elméletileg e szembeállítást elfogadhatjuk és meg is cáfolhatjuk. Évszázadokban, sőt évezredekben gondolkodva a tétel érvényessége természetesen támadható. De ezek a teoretikus szempontok pillanatnyilag érdektelenek. Ezzel az ellentéttel azért érdemes foglalkozni, mert foglalkoztatja korunkat. E. közismert modern szakadék művészi következményei nemcsak a mai napig nyugtalanítóak, de úgy tűnik, még sokáig erősen befolyásolják esztétikai közérzetünket. Miért kerül ellenkező, sőt egymással ellenségesen szemben álló táborba a szakmai tudás, a technikai felkészültség és a mondanivaló, a művészi mélység. Miért vetődik fel éppen Lengyel Menyhérttel kapcsolatban a szemrehányás: drámaíró helyett színpadi szerző lett. A kérdést ma már kár feszegetni. Elsősorban azért, mert az utókor szenvtelenül szemtelen ítéletet hozott szerzőnk ügyében. Közönyösen nyugtázza a művet, múzeumi tárgyként kezeli. Hát istenem, ilyen is volt. Pedig - éppen a *Tájfun* tanúsága szerint - a színműíró mindent megtett azért, hogy a minden-kori néző gyermeteg és csapodár kívánságait kiszolgálja. De miként a század-végi és az e század eleji írók érzékeny írásaiban gyakran olvashatjuk, az efféle kósza szerelem a legkegyetlenebb. A gyönyörök papnői időnként megleckéztetik hódolóikat. A közönség nem lett sem okosabb, sem műveltebb az elmúlt hosszú évtizedek alatt. Mégis elsőként hagyta cserben Lengyel Menyhértet. Nem azért, mintha mélyebb gondolatokat vár-na a színpadról, hanem pusztán azért, mert ebben a műfajban mindig új é új ügyeskedésekre és közhelyekre vá gyik. A *Tájfunt* végérvényesen *az* él(színpad feledte el. A pécsiek legutóbb kegyeletes gesztusa pedig inkább ron totta a mű további esélyeit, mint javí totta. Ennek a legendás műemléknek bi zony nem nagyon használt a friss levegő

A bemutató tájékán lelkes sorokat ol vashattunk a Tájfunról *a* Magyar Nem zet hasábjain, a dráma és a szerző him nikus szószólója, Hubay Miklós oh odaadással ír a Tájfunról, oly meggyőző en, hogy cikke elolvasása után valóba" nem vágyunk másra, mint hogy szeressül ezt a shakespeare-i magaslatokba emel darabot. Miután az *Othellóhoz* méri

művet, így folytatja a méltatást a szerző „A dráma keletkezésének az ismeretében ma már tudjuk, hogy e dráma bölcsőjébe odatette ajándékát mind a háron istennő: a Közügyeké, a Szívügyeké é a Szerencsés Véletleneké." Nem akarunk ünneprontók lenni, de kevesebb ez úttal is több lenne. A *Tájfun* igazi gyúlékony drámai magva a szerelmi törté net. Egy hiúságában megalázott férfii megöli kissé hisztérikus és kurvoid ter mészetű kedvesét. A szerelem, nem min szenvedély vagy, uram bocsá', örömforrás jelenik meg ebben a darabban, hanen mint lélektani kínzóeszköz. Ez jó téma,

néző mindig élvezettel asszisztál végig olyan mutatványokat, melyekben a szeretők felváltva tördelik egymás ujjperceit, tördelik az imádott lény csigolyáit, illetve a legnagyobb kéjérzet közepette részesítik magukat és egymást az elektrosokk felemelő élményében. Talán nincs is olyan eltompult értelmű, meg-viselt érzék ű, tapasztalataiba belefásult vén roué, aki ne villanyozódna föl az efféle kis intim autodafékon. *A Tájfun* legizgalmasabb, máig elevenen ható része ez a kis szerelmi inkvizíció. Sajnáljuk is, hogy a férfi hős olyan hamar meg-öli kedvesét. Ebben a kettősben még sok lehetőség rejlett. A hősnő, Ilona a féktelen hatalmi vágy, a dölyf és az undor csapdáiban vergődik. Jellemző módon a lelki betegségeknek ezt a veszedelmes elegyét ő szerelemnek hiszi. Ezért kell meghalnia. Mert partnere, egy csendes japán férfi, a maga együgyűségé-ben azt képzeli, hogy ha egy nő és egy férfi intim viszonyra lép egymással, akkor abból egyértelműen gyengédség, megértés, kellemesség meg egyéb efféle, valóságban alig létező jelenségek következnek. Egy szecessziós boszorkány tündöklését és bukását élvezhetnénk te-hát a darabban, ha a szerző megelégedne e nagyszerű témával, s nem tarkítaná művét holmi kötelezőnek hitt környezetfestéssel, kávéházi okoskodásokkal meg némi falmellékien olcsó keletieskedő misztikummal Abban a pillanatban, amikor a szerző kilép abból a világból, melyben otthonos, melyet jól ismert, bántóan közhelyszerűvé válik. Kedves anekdota az, amely szerint a darab ötletének megszületéséhez az is hozzájárult, hogy amikor lengyel Menyhért Berlinben élt, a lakásával szemben levő konzulátus névtáblája nem volt jól látható, ezért az ablakán kinéző író nem tudta mire vélni a kapun belépő japánokat. Mit csinál ilyenkor az irodalmias fantáziájú ember? Ahelyett, hogy érdeklődne, netán kérdezősködne vagy utánajárna a dolognak, inkább rákap az első és legolcsóbb feltételezésre: nyilván összeesküvők, kémek azok a kis fürge sárga emberek. Az efféle életrajzi adalékok esztétikailag persze sohasem igazán jövedelmezőek. Messzemenő következtetéseket ezúttal sem vonhatunk le belőlük. Mégis kísérteties az írói megfigyelés, illetve az írói feldolgozás felszínességének hasonló volta. Bántóan nevetséges a darab japánkodása. Ezek a figurák ma úgy hatnak, mintha a legprimitívebb képeskönyvből vágták volna ki őket. Az a hamis Kelet-ábrázolás, melyet például a *Pillangókisasszonyban* vagy a *Mosoly országában* bohókásnak fogadunk el, efféle komoly igényeket támasztó prózai műben mégiscsak tűrhetetlen. Ezek a gyermetegen megfogalmazott motívumok végül is a megrendülés nyomait is kitörlik belőlünk. Hiába a krimiszerűen hangulatkeltő középső rész, hiába az újabb gyilkosság, a darab szelleme még-is rendkívül alacsonyan száguldónak tűnik.

A pécsi előadás alkotói becsületesen küzdenek a darab hitelességéért. Ízléses rendezés - Nógrádi Róbert munkája , hangulatos díszlet, szép jelmezek, finom fényhatások, érzelmes kísérőzene: mindez mégis kevés az üdvösséghez. Kellemesen mozgó marionettfigurákat látunk a színpadon, szenvedélytelen múlt-beli árnyakat, akikből a vér és az agyvelő egyaránt réges-rég kiszáradt. Talán a mértéktartás túlzott igénye okozhatja, hogy még a mű legizzóbb része, a szerelmi konfliktus sem oly szívbe markoló, mint amilyen lehetne. Győry Emil nagy szakmai lelkiismeretességgel, de mégis némi beletörődéssel játssza el a szerelmes japán férfi, dr. Tokeramo szerepét. Gyöngyössy Katalin túl előkelő Ilona figurájához: az a nő, akit ő alakít, nem alázza meg szeretőjét, nem ingerli a végsőkig, hanem boldog tespedésben teázik vele az idők végezetéig. Bregyán Péter némely pillanatában üdítően hányaveti egy berlini irodalmi strici szerepében - mai szemmel nézve persze ez a típus is kacagtatóan naivul ábrázoltatik, ezzel a „deviáns" magatartással Lindner manapság legfeljebb nyugdíjas akadémikus lehetne, nem pedig érző szívű kávéházi aranyifjú. Csíkos Gábor a tőle megszokott elszántságot és szilárdságot hozza a színpadra. Ezúttal egy sohasem létezett japán figurának adja kölcsön tömör megjelenését.

Lengyel Menyhért: Tájfun (pécsi Nemzeti Színház)
Rendezte : Nógrádi Róbert. I *rendező munkatársa:* Molnár István. *Jelmeztervező:* ágvölgyi Ilona *m. v. Díszlelttervező:* Menczel] Róbert m. v. *Zene:* Papp Zoltán. *Maszkmester:* Léka László.

Szereplők: Győry Emil, Szalma *Lajos,* Csíkos Gábor, Vájek Róbert, Gyöngyössy Katalin, Koszta Gabriella, Bregyán Péter, Faludy László, Pintér Gyula, Fülöp Mihály, N. Szabó Sándor, Tomanek Gábor, Melis Gábor, Cserényi Béla, Péter Gizi, Szivler József, Fekete András, :Monori Ferenc.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Drámai közéletrajz

Maróti Lajos drámaírói pályaképe

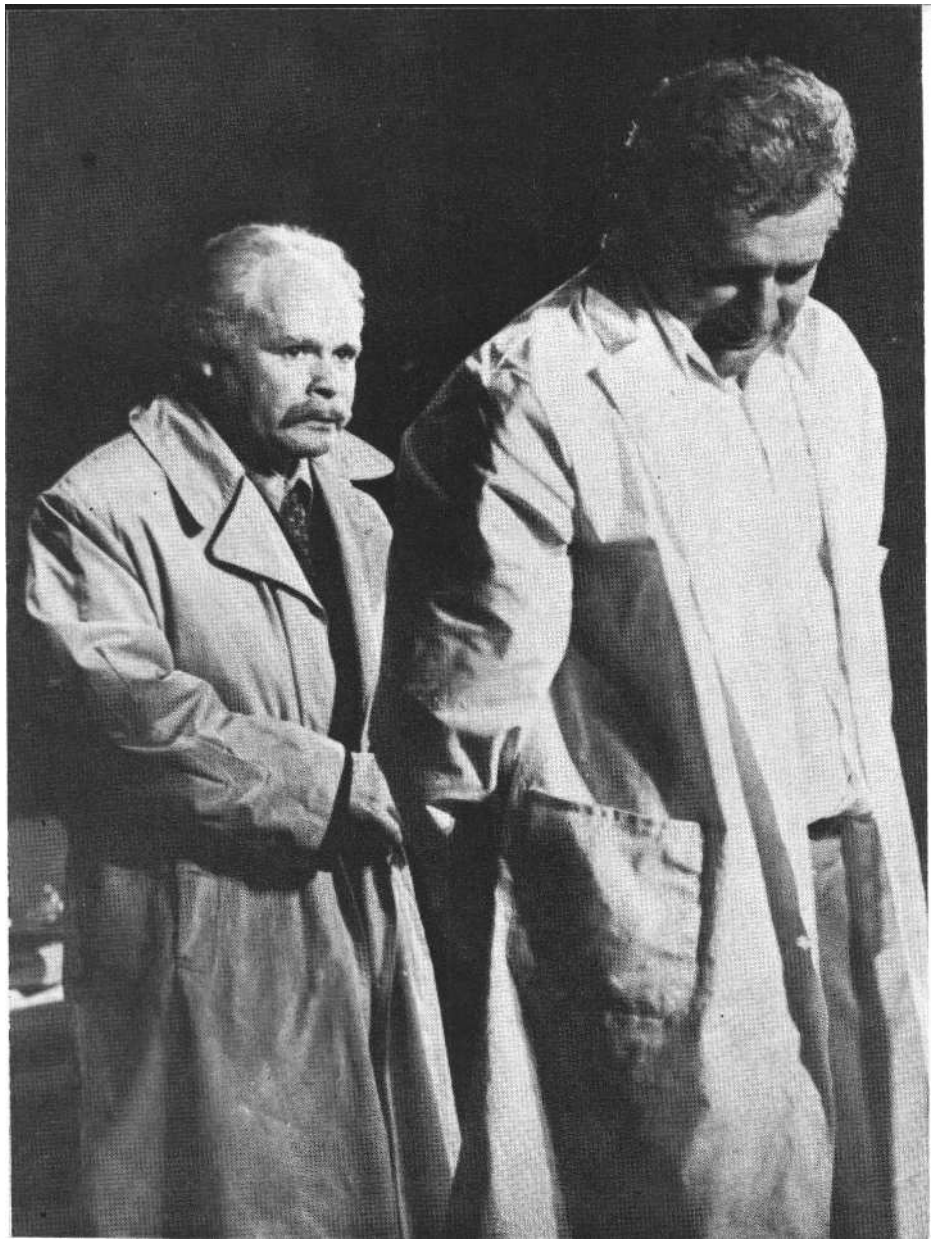
Maróti Lajos alkotói pályaképe ismert: a természettudománytól vezet a szépirodalomig, a fizikától a színházig. Írói működését versekkel kezdte, regények-kel folytatta, s jelenleg szinte kizárólag drámákat ír. A most ötvenéves író életpályája korántsem lezárt, mégis drámaírói munkásságában pontosan meghatározhatók bizonyos törvényszerűségek, törekvések és fejlődési szakaszok. Helvét a drámai realizmus új vonulatában Fejes Endre, Karinthy Ferenc, Kertész Ákos között kell kijelölnünk.

Maróti szerencsés drámaíró. Az elmúlt évtizedben csaknem valamennyi műve színpadra került: *Az utolsó utáni éjszaka* és *A számkivetett* a Nemzeti Színházban (1972 illetve *1978),* a Vénasszonyok *nyara* a győri Kisfaludy Színházban (1972), a *Közéletrajz* a szegedi Nemzeti Színházban (1979), az *Érdemei elismerése mellett* (mely a *Közéletrajz* átdolgozott változata) és *a Pályamódosítás a* József Attila Szín-házban (1979 illetve 198o). A hetedik, *Az állam* még bemutatásra vár.

Drámaíróinktól leggyakrabban a közéleti szemléletet és tartalmat kérjük számon. Maróti egész eddigi életművét egyik kölcsönvett drámacímével jellemezhetjük: közéletrajz. Közéletrajz a korról, amelyben élünk, az emberekről, akik e kor letéteményesei. Maróti elkötelezett író, aki felelősnek *érzi* magát a világ sorsáért, életünk alakulásáért, hibáinkért és eredményeinkért. Ennek ad hangot valamennyi drámájában.

Drámai konfliktusok

Maróti drámaírói pályáját műveinek konfliktusvilága egyéníti. Egyetlen lényeges konfliktus variálódik legtöbb darabjában: az értelmiség és a hatalom viszonya. „Értelmiséginek lenni - ez nem foglalkozás kérdése, még kevésbé beosztás, munkakör vagy diploma dolga. Hanem magatartás ... aminek lényege a saját fejjel való gondolkodás... Mert nem mindenki értelmiségi, aki szellemi munkát végez." *(Egy válás története.) A* gondolkodó ember szerepe a történelemben és napjaink társadalmában - ez Maróti drámáinak közös képlete, amely



Harkányi Endre és **Makay Sándor Maróti Lajos Pályamódosítás című komédiájában**

különböző formában nyer megfogalmazást. A szellem embere lehet tudós (Giordano Bruno), művész (Dante), filozófus (Platón) vagy újságíró (Géza). A konfliktusvilág azonosságán belül e változatok felölelik a kérdéskör teljes spektrumát.

Az utolsó utáni éjszaka alapötletét az a tény adta, hogy Giordano Bruno kivégzését egy nappal elhalasztották. Ezért játszódik a cselekmény az „utolsó utáni" éjszakán. A dráma alapkonfliktusa a gondolkodó ember és a hatalom összeütközése, amelyből szükségszerűen a szellem embere kerül ki vesztesként. Giordano Bruno természettudományos ismeretei és nézetei a maga korában az egyház számára lázítóan és eretnekszagúan újak voltak. A koránjöttek sorsának közös törvényszerűsége, hogy aki először hordozza a hatalommal szemben az új igazságot, annak buknia kell. Ez a bukás azonban csak fizikai értelemben halál, mert a szellemi tartalom beépül az emberiség történetébe - magának a hatalomnak a tudatába is. (Ezt sejteti a pápa alakja, és ezt a veszélyt érzi meg Bellarmini bíboros.) „Ami ma eretnekség .. . holnap elfogadott igazság, holnapután közhely, holnapután után pedig dogma, amely ellen, ha valaki felemeli szavát, égetésre méltó eretnek . . . Én mindig a holnap igazságát keresem. Mert a tévedés, amely a holnap igazsága felé mutat, többet ér, mint a mai közhelyigazság."

A konfliktusvilág hasonlóságait A *számkivetettben a* művész éli át. Maróti egyetlen monodrámájának hőse Dante, a száműzött költő. Dilemmájának lényege: Firenze *vagy a* Mű, politika vagy alkotás, hatalom vagy művészet? Dante nemcsak a Divina Commedia zseniális szerzője volt, hanem korának, a pártviszályoktól szaggatott Firenzének ki-emelkedő politikusa is. Éppen politikai meggyőződéséért kényszerült élete végéig tartó száműzetésbe. Ennek egyik kulcsfontosságú állomását villantja fel a darab. Danténak lehetősége nyílik az annyira áhított hazatérésre, ennek ára azonban a művészi önfeladás, végső soron a Mű lenne. A költő az alkotást választja és ezzel együtt a számkivetettséget. A dráma egyetlen hatalmas belső mono-lóg a kétkedéstől az elhatározásig, a bizonytalanságtól a döntésig - hitelesen felépített és motivált pszichológiai folyamat. (Eredetileg hangjátéknak készült, rádiós és színpadi változatát egyaránt Sinkovits Imre személyesítette meg.)

A közös konfliktusvilág harmadik láncszeme *Az állam,* amely hatalom és ideológia ellentétét önti drámai formába. A darab tartalmát legtömörebben az alcíme fejezi ki: „Az athéni Platónnak, minden tudományok mesterének, a filozófia atyjának kalandja a politikával a szicíliai Szürakuszai városában." A mű három tételben viszi színre az elmélet kalandját a gyakorlattal, a filozófia kalandját a valósággal. A darab alapötlete - hasonlóan a többi Maróti-dráma dramaturgiai képletéhez telitalálat. Platónnak, *az* idealista filozófia atyjának - aki *Az állam* című művével a politikai elméletalkotás megteremtője lett - találkozása a valósággal mindháromszor kudarccal végződik. Három, különböző típusú hatalommal kerül szembe. Az első, Dionüsziosz, tiszta képlet: véreskezű zsarnok, korlátlan egyeduralkodó, aki elutasítja Platón eszméit, őt magát pedig eladja rabszolgának. Fia, ifjú Dionüsziosz ostoba, gyenge, befolyásolható báburalkodó, aki Platónra éppúgy hallgat, mint ross' tanácsadóira. Az igazi bukás a harmadik próbálkozás. (A história szerint Platón csak kétszer járt Szicíliában!) Platón legjobb tanítványa, Dión kerül hatalomra, s vele együtt a platóni eszmék. A mester elmélete azonban megbuktatja saját tanítványát. Ez a legnagyobb, a legfájóbb bukás: „Te vagy az én filozófiám életre kelt csődje, Dión." Platón csődje az ideális állam csődje - a filozófia merevsége és életidegensége nem állja ki a gyakorlat próbáját: „ ...eszményeid szépek papíron, valóságban sánta és didergő tan, mint minden filozófia."

Hatalom és egyén drámai konfliktusának egyetlen mai vetülete az *Egy válás története,* amely látszólag magánéleti problémákat, a család válságát boncolgatja. Főhőse Géza, mai értelmiségi, aki a gondolkodó ember helyét és szerepét keresi „egy jól olajozott világban". Lázad a fogyasztói mentalitás ellen, amely házasságában is eluralkodik: anyagilag mindenük megvan, ami egy jó házasághoz szükséges. Lázongása, joga a kételkedéshez vagy a tévedéshez - ezek a

motívumok e huszadik századi értelmiségit *Az utolsó utáni éjszaka* hősével, Giordano Brunóval rokonítják. A közös gondolatsor szinte szó szerint ismétlődik a két műben: „. Az ég kék« vagy »A víz jó« -- ezt úgy fogod mondani, hogy abban benne lesz a kritika, a tagadás, a lázadás, a lázítás szelleme. És ettől kezdve gyanús leszel mindörökké azok szemé-ben, akik nem szeretnek a saját fejükkel gondolkodni. De ne bánkódj, mert ez a tagadás ez viszi előre a világot."

Az *Egy vátlás története* alapkérdése határozott. Mi a fontosabb: megfelelés a társadalmi élet elvárásainak a feleség képviselte életformának vagy az alkotó ember saját szellemi szuverenitása. Ebben a kérdésfeltevésben már benne van a válasz, amelynek kegyetlenül őszinte, keményen szókimondó megfogalmazása Maróti egyik legjobb darabjává avatja az Egy *válás történetét.*

Maróti drámáinak konfliktusvilága mindig közéleti töltésű. Giordano Bruno, Dante, Platón alakjában a szellemi ember mindenkori kérdései fogalmazód-nak meg. A szerző „abszolút történelmietlen játékoknak" nevezi műveit. Valójában korunk népszerű műfajának, a történelmi parabolának képviselői, hasonlóan Páskándi Géza, Sütő András, Szabó Magda, Székely János műveihez. E drámákban a történelem csak ürügy az *egyén* és a hatalom viszonyának boncolásához. Hogy mi indokolja napjainkban a történelmi parabola reneszánszát, erről külön tanulmányt lehetne írni. Talán ugyanaz a jelenség, amely a vígjáték műfajának hiányához vezetett. Az írók fontos és aktuális mondandójukhoz választanak történelmi keretet, és épp e mondanivaló súlyosságához érzik kevésnek a vígjáték adta lehetőségeket. Drámairodalmunkban soha nem tapasztalt mértékben fordulnak az írók a közélet, napjaink és az emberiség általános problémái felé. Ezek drámai öltöztetésére rendkívül. alkalmas a parabola áttételes műfaja: a régi példán. át a. mához szól. Műfaji sajátosságai. folytán modern zsargon, anakronisztikus nyelv igen alkalmas egyfajta távolságtartásra, elidegenítő hatásra. Mindezt Maróti parabolisztikus műveiben is megtaláljuk; a szereplők. nyelvét mai zsargon, nemegyszer erőteljes szleng jellemzi. (Például Giordano Bruno és a pápa vitája.)

A fent elemzett négy mű - és ide kapcsolhatjuk még a V*ésnasszonyok nyarát* is egységes fejlődési. ívet, határozott koncepciót mutat. Alapjuk a konfliktus, amely valóságos drámai szituációban, élő, hiteles figurák által nyer megfogalmazást. Jó példa erre az egyik legkorábbi mű, a Vénassz*onyok nyara.* E magyar Bernarda Alba háza három nő össze-zártságának mikrolenyomata még drámai utánérzéseket mutat. De már jelen van benne Maróti egyik drámaírói erőssége: a jellemábrázolás, s ezen belül is a nőalakok hitelessége. A. nagymama a család összetartója; az anya hervadásába, kiszolgáltatottságába beletörődött idegbeteg nő. Az igazi konfliktust Agnes, a harmincas éveit taposó vénlány éli át, aki önálló életre vágyik, noha már képtelen rá. Felemésztette, megfojtotta legszebb reményeit a bezártság, a család eltéphetetlen köteléke. Lázadása ezért öncélú. és hiábavaló: nem képes megváltoztatni a „bánvaló-létezést" a mindennapok őrlő, ám ismerős egyhangúságát, az otthon unalmas, mégis megszokott biztonságát. A három nő összezártsága feloldhatatlan - ezek az emberek a szeretettel kötik gúzsba egymást. „A körülmények foglyai vagyunk, a belénk rögződött rohadt kötelességtudaté. Vagy ami még ennél is rosszabb: a szeretet foglyai. Mert nincs kegyetlenebb kötés a szeretetnél ..."

Ebben a lélektanilag pontos műben a drámai szituáció még eleven, a konfliktus erős, a figurák valóságosak. Mindezt azért kell hangsúlyozni, mert egy lezárt fejlődési szakasz jellemzői..

Modelldrámák

Maróti Lajos drámaírói pályaképében az újabb művek új fejlődési irányt mutatnak.. Dramaturgiailag egyszerűsödési folyamatnak lehetünk tanúi… mondanivalót a modellteremtés igénye, a valóságos drámai. szituációt a panelhelyzetek, az élő figurákat a prototípusok váltják fel. A. művek mindinkább tételdarabokká, modelldrámákká egyszerűsödnek. A konfliktusos drámákat az illusztrációs művek váltják fel. Ez lehet határozott írói törekvés, ám a drámaírói sémateremtés igen nagy veszélyeket rejt magában: a színpadi iparosság, a felszínesség, st rutin veszélyét.

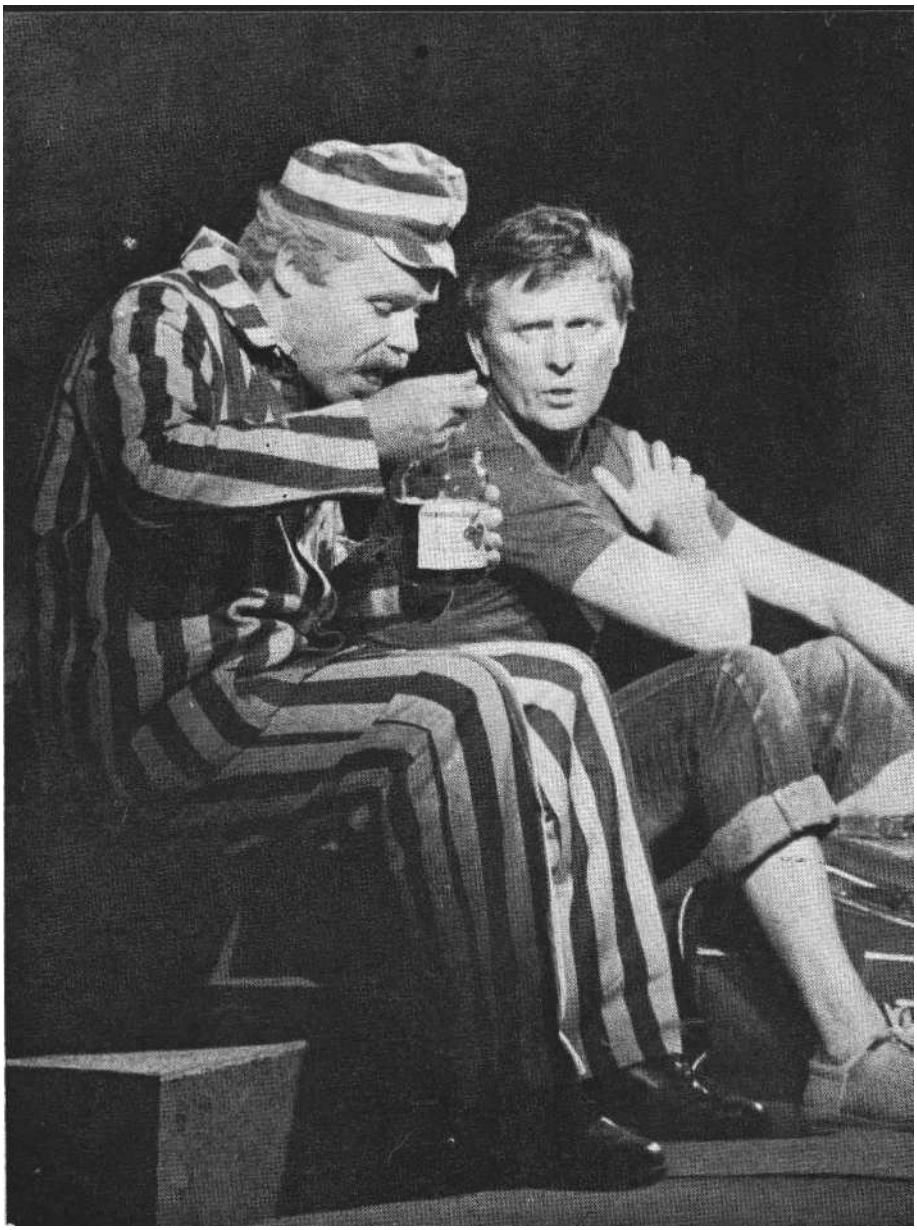
E jelenség első példája a *Közéletrajz* amely egyetlen ötletre épülő tételdráma. Az illusztrációs drámakezelés sajátosságai. szerint sémákkal dolgozik.. Adva van két generáció és két vezetési szemlélet: a régi típusú, paternalisztikus (Kalapos Vince) és az új típusú technokrata (Kohut Ervin). Az egyik azt a generációt képviseli, amely 1945 után nem annyira hozzáértésből, mint inkább történelmi szükségszerűségből vállalta az ipar és mezőgazdaság irányítását. A másik a hetvenes évekre .felnőtt új generáció tagja, aki imponáló szakmai tudással, ám gyakran kevesebb emberséggel felel meg a kor adta követelményeknek. S e nemzedék kíméletlenül félreállítja, azaz nyugdíjazza az elődöket - érdemeik elismerése mellett. Ez történik Kalapos Vince munkásigazgatóval, aki belehal a nyugdíjaztatásba, a feleslegessé válás tudatába.

A darab kész panelekkel és típusokkal dolgozik, amelyek hordozzák az író véleményét. Kalapos Vince humánus vezető, a munkásait a keresztnevükről ismeri, lemaradt a szakmai fejlődésben, a gyártás technológiájához sem ért, de becsületes, tisztességes ember. Kohut Ervin szakbarbár karrierista, vezetési szemlélete a meghözelíthetetlenség, a munkások egyéni sorsa nem érdekli, csak: a teljesítményük, a számok.. Ez a tipizálás óhatatlanul elszegényíti a jellemábrázolást. Az írói mondanivalója érdekében sémákkal kénytelen dolgozni. A szereplők ezáltal két lábon járó eszmékké, vértelen modellekké válnak. Nem vonatkozik ez a mellékalakokra, amelyek legtöbbje életteli, ragyogó karakter (például Lujza asszony, Kalapos felesége, az egyszerű, józan munkásasszony).

A dráma rendkívüli sikerét a téma aktualitása indokolja. Maróti közéleti érzékenységét mutatja, hogy kellő idő-ben nyúlt. egy sokakat érintő divattémához. Darabja nem kínál megoldást, csak felveti a problémát, és vitára, állásfoglalásra késztet. Az új változat - amelyet Szeged után a József Attila Színház mutatott be - dramaturgiailag jobb, összefogottabb, színpadszerűbb. Sokat javított szerkezetén a narrátor elhagyá*sa. Az* új változat amely a dokumentumdráma műfajával rokonítható új címet is kapott: *Érdemei elismerése mellett.*

Valójában *már* Az *állam* is modelldráma. Platón az elvont ideológia képviselője - a hatalom három különböző formációjával, (típusával) ütközik meg. A dráma egész felépítése modellhelyzete) sorozata - azt a tételt igazolja, hogy az elméletet minden esetben megdönti a hatalom prakticizmusa.

Maróti legújabb darabja a József Attila. Színházban bemutatott *Pályamódosítás.* (Az előadás elemzésére azért térünk ki részletesen, mert pregnánsan mutatja az írói fejlődésvonal tévedéseit.) Kár a semmitmondó címért a szerző



Harkányi Endre és Újréti László a Pályamódosítás József Attila színházbeli előadásában (Ikládv László felvételei)

műveit általában a frappáns címek jellemzik -, az eredeti jobb volt: *Hubermann-teoréma.*

Az író első vígjátéka ez, egy modern karrier története. Góth Gábor, a Jövőkutató Intézet igazgatója egész életét a H-teoréma továbbfejlesztésének szentelte. Hogy mi a Hubermann-teoréma lényege, az nem derül ki valójában. Egy biztos: blöff. Szemfényvesztő, tudományos blöff, amelyre egy látványos karrier épül. Góth Gábor mindent megkapott, amit manapság Magyarországon tudományos pályafutásért lehet: egyetemi tanárságot, Kossuth-díjat, tudományos intézetet, akadémiai tagságot, pénzt és hatalmat - és ami ezzel jár: luxuslakást, kocsit, nyaralót, szeretőt. (Csak még infarktust nem, noha „az infarktus már státusszimbólum értelmiségi körökben".)

A darab alapötlete ragyogó, mondanivalója társadalmilag fontos. Maróti fizikusmúltját és tapasztalatait kamatoztatta Góth figurájának megteremtésében. Vele egy rendkívül veszélyes jelenségre hívja fel a figyelmet: a tudományos szélhámosság létezésére, az áltudósok megtévesztő ügyeskedésére, az intézménnyé vált tudomány öncélúságára. A ragyogó ötletre azonban vérszegény történet épül. A mű szerkezeti szövete kevés az alapötlet következetes végigviteléhez. És ez már az illusztrációs darabok sajátosságából adódó hiány. A cselekményt - a darabban az elmaradt lelepleződésen kívül nem történik semmi - modellek pótolják.

A Pályamódosítás alapsémája meglepően azonos *a* Közéletrajzéval: két típus, két generáció ütköztetése. A befutott tudós szélhámosságának leleplezője a fiatal kutató. (Hubay Jenő megtévesztésig hasonlít Kohut Ervinre, és nemcsak azért, mert mindkettőjüket Újréti László játssza a József Attila Színházban.) Az új generáció képviselője semmivel sem jobb elődjénél. Az igazság bajnoká nak szerepét csak addig vállalja, amíg maga is nem jut hatalomhoz - akkor kidolgozza a Wibermann-teorémát. A blöff tehát él tovább, sőt ifjú Ilubay személyében új, virulens képviselőt kap.

A Pályamódosításban benne vannak egy lehetséges szatíra alapjai. A maga módján ez a darab is közéletrajz. Az írói palettán helyet kap a kor számos jellegzetes figurája. A tételdarabok tipizálási technikája azonban itt már karikatúrába fordul, a sematikus jellemábrázolás eltúlzott prototípusokat eredményez. A szereplők nem is emberek, ha-nem egy-egy tétel karikaturisztikus illusztrálói. Ezt a tendenciát az előadás játékstílusa még erősíti is. A nagystílű szélhámosról, Góth Gáborról - a darab főszerepét annyi emlékezetes epizódalakítás után Makay Sándor játssza - első perctől fogva tudjuk, hogy áltudós. A kisstílű szélhámosnak, a lecsúszott kis-embernek és feleségének Harkányi Endre és Örkényi Éva próbál emberi arculatot adni. A svindlit a tudományos ügyek államtitkára fedezi - Horváth Gyula és Láng József megformálásában a hatalmon levők egy jellegzetes típusát kapjuk. A szeretőnek - Szemes Mari elegáns alakításában - nem sok lehetősége van. A magyar származású angol professzor szerepében Kaló Flórián stílus-érzékét bizonyítja, hogy a csábító kabaré-szerepet nem viszi túlzásba. A női küzdőtéren csak a káderfeleség marad, aki az *Egy válás története* doktornőjének fejlettebb példánya - Győri Ilona telitalálat-alakítása az előadás egyik erőssége. A két rezonőr, az öreg és fiatal takarítónő (Bakó Márta és Dancsházy Hajnal) kissé túl harsányan teszi a dolgát: kommentálja a látottakat. Az előadás hibáiért valójában nem a színészek a felelősek.

A szatíra - éppen paneltechnikája miatt - felszínes karikatúrába torkollik. A darab nem tudja mindvégig megtartani keserű, szarkasztikus humorát. Maróti talán a vígjátékírás kényszere miatt enged a könnyebb csábításnak: a felszínes komikumnak, a szóvicceknek és az olcsó poénoknak. Sajnos ebben a rendező, Benedek Árpád is segítséget nyújt: harsányabbra és vásáribbra hangolja az előadást a szükségesnél. Mintha nem bízott volna a darab komikumában, megfejelte az olcsó szórakoztatás eszközeivel.

A Pályamódosítás - ebben a formájában - nem tartozik Maróti legjobb művei közé. Az azonos modellre a *Közéletrajz* - hoz hasonló tételdarab épült. Ám ami

ott még újdonság volt, itt már ismétlődéshez, a bevált írói patronok alkalmazásához vezet (például Kohut és I Hubay típusának és szerepének rokonsága). Mindenképpen ráférne a műre egy dramaturgiai-szerkezeti átfésülés. Az író eddigi életművének ismeretében bízvást várhatjuk *a Hubermann-teoréma* új, összefogottabb változatát.

Maróti Lajos drámaírói munkásságát nem annyira az egységes hangvétel, mint inkább a téma azonossága és a mondanivaló következetessége egyéníti. Drámaírói technikáját az ötletcentrikusság és a meseszövés hiányossága jellemzi. Legfőbb erőssége a jellemábrázoló-képesség, ezzel pótolja a cselekmény gyengeségeit. Különösen nőalakjai hitelesek és karakterisztikusak. Az Agnesek, Verák, Zsuk mellett olyan epizódfigurákat találunk, mint Mária Terézia, a több nyelven beszélő, régivágású úriasszony-bejárónő *(Egy válás története)* vagy Kitty, a született káderfeleség, a státusszimbólumokban gondolkozó szocialista nagyságos asszony *(Pályamódosítás)*.

Maróti drámai életművének eddigi két legnagyobb csúcsa Az *utolsó utáni éjszaka és* az *Egy válás története,* amelyek jelenkori magyar irodalmunkba beépült értékek. Ezekben sűrítve jelen van vala-mennyi drámaírói erénye: elkötelezett gondolkodásmód, az igazság szenvedélyes keresése, szókimondó őszinteség, pszichológiai pontosság és éleslátás, erős drámai konfliktus, plasztikus jellemek, sajátos irónia és fanyar bölcsesség.

Merészség lenne egy alkotói folyamat teljében levő életpályát értékelni. Hiszen nem tudni ma még, hogy merre tart és mivé fejlődik. Ezért csak a meg-levő eredmények és kimutatható irány-vonalak feltérképezésére vállalkozhattunk. Kétségtelen, hogy Maróti újabb műveiben másfajta drámaírói technikát alkalmaz. Ez a próbálkozás még nem hozott olyan sikert, mint első drámaírói korszakának termékei. Hogy jó úton halad-e, ezt csak a jövő döntheti el: a következő művek.

Maróti Lajos: Pály amódosítás (József Attila Színház.)

Rendező: Benedek Antal. *Dramaturg{:* Vinkó József. *Díszlet:* Csinády István. *Jelmez:* Kállai Judit.

Szereplők: Makay Sándor, Győri Ilona, Szemes Mari, Újréti László, Harkányi Endre, Örkényi Éva, Horváth Gyula, Láng József, Kaló Flórián, Bakó Márta, Dancsházy Hajnal.

FORRAY KATALIN

Leltár biciklivel és süvegcukorral

A Végeladás Kecskeméten

„Nyolcvanéves múlt. Fekete drótkeretes szemüveg. Hosszú fehér pondöl. Gallér nélküli fehér ing, feketésszürke mellény, nadrág. Nagy fekete bőrpapucs. Vékony görbebot." O Csömöre bácsi - Tolnai Ottó drámájának főszereplője. Tevékenysége mindössze egy utolsó leltárkészítés, minek során az élete folyamán összegyűlt tárgyakat veszi számba és árusítja ki. Mozgásának színtere lakása, sőt annak is csak egyetlen szobája, s csupán egyetlen emberrel, a rendszeresen jelentkező biciklis Borbéllyal van tényleges emberi kapcsolata.

Miért jut döntő dramaturgiai szerephez ez a végeladás ? Mert mérhetően és tételesen növekszik drámai súlya minden egyes személyes tárgy áruvá és egyben élménnyé válásával. Csömöre bácsi, az eladó, és az őt körülvevő alkalmi ismerősük, vevők kapcsolata szinte fordított előjelű: a holmik „eladásával" csak a színpad ürül ki, az ezek által fel-törő emlékek hatására a szűk szoba történelmi színtérré válik, a főszereplő életének utolsó hónapjai történelmi korszakot idéznek fel, s egy hétköznapi ember, Csömöre bácsi alakja, egy korosztály képét rajzolja elénk. Igy kap jelentőséget a bugyevicei kereskedő lámpáshoz való üvegcilindere vagy a számtalan csipkevasaló, a gyűródeszka, a süvegcukor, a hurkatöltő.

Ezek a tárgyak tehát minden akció kiindulópontjai, nemcsak a színpadon, hanem a nézőtéren is. Az első pillanattól kezdve fogva tartja a nézőt a hol abszurd, hol komikus helyzetekből adódó feszültség. Ugyanis a tényleges darabot felvezető előjáték utolsó szavaiban a színészek igazgatója hangsúlyozza, hogy mint nézők az előadás részesei vagyunk:

. csak az maradt hátra, hogy megkü-

Csömöre (Kiss Jenő) és a Borbély (Balogh Tamás) Tolnai Ottó Végeladás című drámájának kecskeméti előadásában

Kiss Jenő és B**alogh** Tamás **a kecskeméti Végeladásban (Karáth Imre felvételei)**

szönjem figyelmüket és megkérjem önöket:

hajoljanak a játék fölé, igen, hajoljanak *fölé,*
mert hiszen afféle anatómiai órán
vagyunk ..."

Ugyanakkor a játéktér - a padlót, fa-lat borító hatalmas térképpel - távol visz a színpadtól, sőt a motiváló hétköznapi tárgyak jelentéktelensége, összevetve a hozzájuk tapadó élmények hatalmas súlyával, komikussá válik szemünkben. Ettől a kettősségtől dermed meg például a néző arcán a nevetés, amikor a gyúródeszkáját féltő, azt feje fölé emelő öregember megszólal - emlékei közül Budapest bombázása tolul elő - és járja a gyúródeszkatáncot, azaz páncélként tartja feje fölé, és menekül a repülők elől.

Adva van tehát egy olyan felemás helyzet, amelyben részeseivé és kívülállóivá leszünk a színpadi szituációknak, függetlenül attól, hogy az élmények, cselekedetek logikusan egymásból következnek-e vagy irreálisnak tetszenek. Lassanként érdektelenné válik, hogy valójában miféle adásvételről van szó; kik és mit, hogyan szereznek meg az öregtől. Rendszeres és lényeges momentummá válik viszont az újabb hajnalok, reggelek eljövetele s ezzel együtt a Borbély látogatása.

Az emlékképek, foszlányok felidézésének ismétlődése, a periodikusság jelenti a darabban a fogódzószálat. Ez a ritmikus ismétlődés, elsősorban a Borbély személye által, szertartásszerűvé emeli ezeket a reggeli beszélgetéseket. Ennek mintegy ellenpontjaként jelentkeznek az alkalmi vevők, távoli ismerősök, akik súlytalanságukkal, személytelenségükkel a vásárlandó dolgok értékét is viszonylagossá teszik. A lakás lassan teljesen kiürül, de egyre nyomasztóbbá válik a légkör, zsúfolódnak az átélt szenvedések. Az aprólékos gonddal munkált eszközök helyét történelmi víziók váltják fel, melyeket már készakarva sem lehet száműzni a csupasz szobából.

A megvalósítás talán legkényesebb feladata a kellékek szerepeltetése az előadásban. Nemcsak az összeválogatás, a holt tárgyak színpadi életképessége vagy életképtelensége rejt magában millió buktatót, hanem bekapcsolásuk a játékba, vagyis hogy az önmagában is reális és irreális elemekből épített díszlet és a színészek szerepegyénisége hogyan tud harmonikussá válni. Ennek a nagyívű, lírai darabnak elemekre esése vagy egységgé olvadása szinte ettől függött. Ebből a szempontból az előadás jórészt sikeres volt, sőt olyan telitalálat is született, mint a Borbély szerepében Balogh Tamásé.

Balogh Tamás a kitűnő színpadkép élő részeként, összkomfortos biciklijével, modern kentaurként uralta a szín-padot és a tárgyakat, sőt ez utóbbiak-hoz szinte gyöngéd érzelem, olykor vágy kötötte. Tárgyai nem eszközökként voltak jelen, hanem érző, sokszor kifejező gesztusokként. Borotvája nem munkaeszköz, sokkal inkább jelkép, élete céljának megvalósulása, kiteljesülése volt. Jelenléte az élet igenlését, a ma megbecsülését akarta hirdetni, s csak nagy ritkán tett engedményt a fantáziának, a bizonytalan emlékezésnek, a tűnődésnek. Józansága (netán maflasága?) teknőspáncél, melyet úgy növesztett maga köré, ahogy kuncsaftja, Csömöre bácsi tárulkozott fel előtte, ahogy az öreg elszámolt az élettel. Rendkívül határozott egyénisége éppen ezért változtatott a darab súlyarányain.

Kiss Jenő (Csömöre bácsi) alakításában elsősorban a külsőségek megragadására szorítkozott. Valószínű, hogy a darab szellemétől sem állt volna távol, ha a hangsúlyt nem az *öreg* Csömöre élet-tel való egyenlegének elkészítésére teszi, hanem arra a különbségre, ami a két ember gondolat- és érzelemvilágának összeütközéséből fakad, ha sorsuk történelem szabta keretei ugyan mások, de jelenjük meghatározói azonosak. Kétségtelen erénye viszont szerepformálásának az az ízlés, amellyel képes ellenállni a komikum harsány érzékeltetésének. Zavart okozott, s véleményem szerint az előadás egész felépítésének hibája volt az az erőfeszítés, mellyel a víziót, az emlékeket és a pillanatnyi állapotot élesen el akarták különíteni. A dráma líraisága éppen hogy engedett volna egy egymásba mosottabb, áttetszőbb formát, különösen ha erre olyan kiváló képi megvalósítás kínálkozott, mint a Probsztner János által tervezett színpadkép. A szoba hátsó falát alkotó, döntött tükörlapok részint megsokszorozták a látványt, részint rendkívüli arányúvá tették a szobát borító, Csömöre bácsi hadifogságának színhelyét idéző, hatalmas Ázsia-térképet.

Illúzióromboló volt - Flórián Antal kivételével - a többi szereplő játéka. A szerzői instrukció: „Nem kell törekedni a teljes átváltozásra, nem baj, ha észrevesszük, hogy a színészek színészkednek ..." - tökéletes félreértése vagy abszolút fegyelmezetlenség miatt fő-ként rossz emlékű betétként emlékezhetünk vissza színre léptükre. Hasonlóan idegennek, néhol bántóan didaktikus-nak tűnt a zenei válogatás. A szerző nyomatékosan egy hanghatást emel ki - a nádfüggöny csörgésének vissza-vissza-térő neszét. Ezt a természetes hangot azonban emlékként nem tudtuk meg-őrizni az eklektikus, eléggé erőltetett zenei összeállítás hatása miatt.

Tömöry Péter a darab bemutatásával, valamint annak gondolatiságának több helyütt hangsúlyos színpadravitelével és fantáziafelkeltő képi megformálásával járult hozzá a darab írott szövegé-nek sikeréhez. Adós maradt viszont egy töretlen és mindenképpen hatalmas formátumú történelmi látomás megvalósításával. De miután minden embernek legfontosabb időegysége saját földi éle-te, ezeknek az életsűrítő pillanatoknak vagy ezek kísérletének jelentősége felbecsülhetetlen.

Tolnai Ottó: Végeladás (Kelemen László Kamaraszínház, Kecskemét)

Rendező: Tömöry Péter, *.A rendező munkatársa:* Tucsni András. *Díszlet: P*robsztner János m.v. *Jelmez: Füzy* Sári. *Szcenikus:* Szászfay György.

Szerplők: Kiss Jenő, Balogh Tamás, Flórián Antal, Jablonkay Mária, Szennyai Mária, Kovács Zsolt, Ragó Iván, Tucsni And*rás.*

GYARMATI BÉLA

Csűrcsapodár

Újsághír: A miskloci Nemzeti Színház Ruzante: Csapodár madárka című komédiájának .századik előadását a sárospataki termelőszövetkezet csürjében tartotta.

Több mint negyedszázada figyelem a kultúrházakban, tantermekben rendezett színházi előadásokat. Kezdettől fogva szembetűnő volt, hogy ezek az előadások mennyire igyekeztek hasonlítani a nagyszínházi (természetesen kukucskaszínház van szó) produkciókra. A tiszteletre méltó törekvéseket: szinte. soha nem koronázta siker. Bár a Déryné színház legjobb időszakában szcenikailag elkészült tájelőadásaira, dramaturgiai munkája megrekedt a zanzásítás szintjén. így hát valódi. színház helyett csak afféle. színházpótlót kaphattak a nézők. Nem vitatom, hogy az adott időszakban nálunk. még nem volt televízió, és sokkal rosszabb közlekedési viszonyok közepette éltünk - nagyon hasznos volt ez is. Ezek a - szükségképpen leszállított igényű produkciók hatalmas tömegeknek nyújtottak ízelítőt az élő színházból.

Az utazó színház(ak) kezdetben igyekeztek a legkisebb településekre is eljutni, később aztán -- mikor a művészi színvonal emelését egyre többen szorgalmazták - csak azokon a helyeken tájoltak (járási. székhelyek, nagyközségek, nagyüzemi művelődési otthonok), ahol a Feltételek megközelítették a kőszínházi adottságokat.

Évtizedeknek kellett eltelni, amíg rájöttünk, hogy nem úgynevezett kőszínhá- zi előadásokban kell. gondolkodnunk, ha tájolni akarunk; más minőségű színházat kell teremtenünk, ha a vidéki játszóhelyeken színházi élményt akarunk nyújtani. Tudomásom szerint a Huszonötödik Színház tett erre először eredményes kísérletet például a Borsod megyében is bemutatott *Zsugori* című produkciójával.

Ezeknek. az előadásoknak a leglényegesebb ismérve az volt, hogy dramaturgiai és szcenikai megoldásukban egy-.ránt szakítottak a kukucskaszínház meg-övesedett hagyományaival, s igényelték

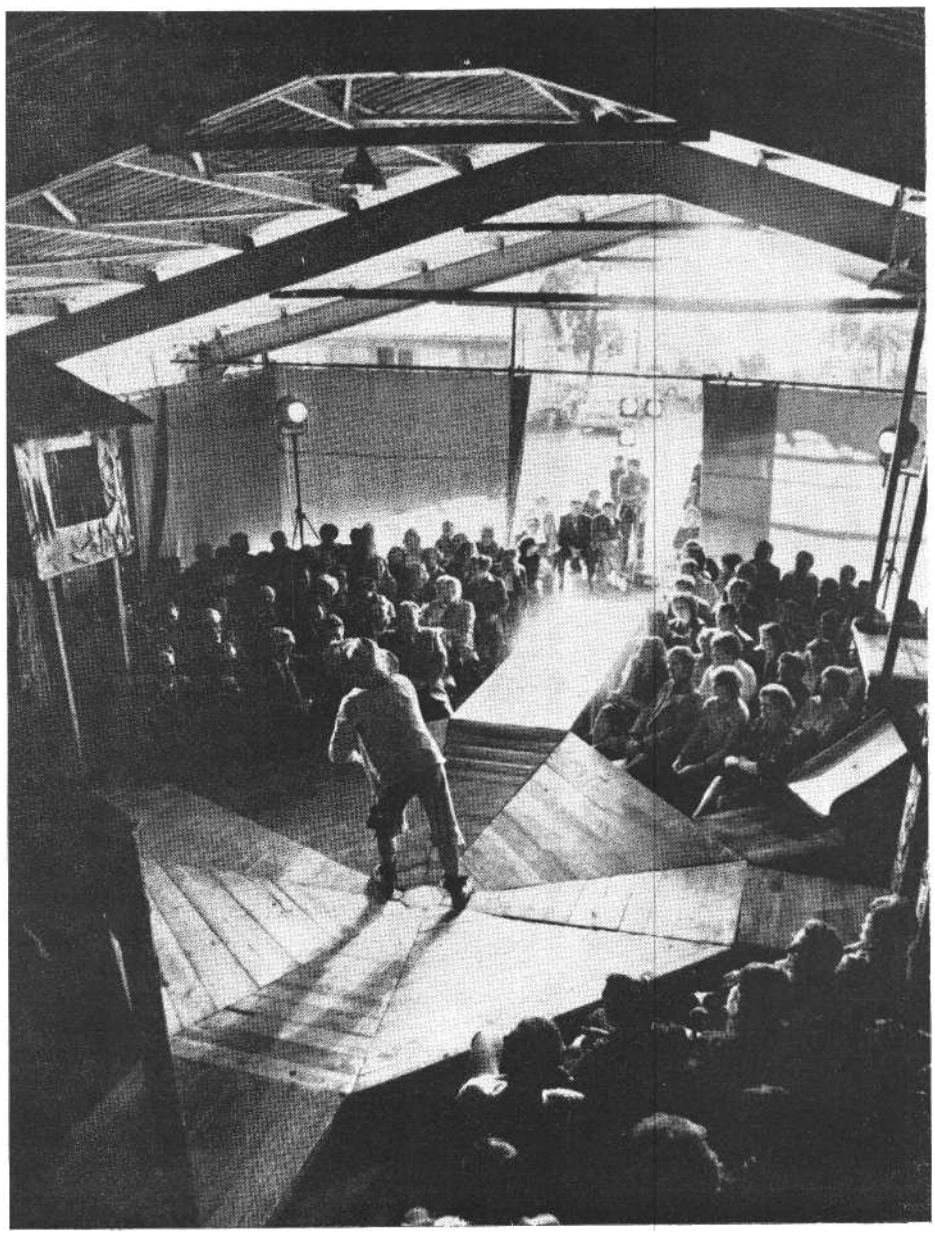
közönség közvetlen (ha úgy' tetszik, alkotó) részvételét a játékban. A. legsike--esebb produkciók - mutatis mutandis - mintegy újrateremtették a commedia dell'arte hagyományait. A kőszínházi közegre ily módon már nem volt szükség, viszont merőben más játékstílust kellett meghonosítani.

Nem kétseges, hogy ez színésznek és nézőnek egyaránt szokatlan volt. Sőt *az* még ma is, hiszen a hazai színjátszás gyakorlatában, illetve a színházi objektumok adottsága szerint még most is zenekari árok, fény és függöny választja el a nézőt a színpadtól. (Még akkor is így van ez, ha az amatőr színjátszók és a hivatásos színházak sokat tettek. a közönséget egyre inkább aktivizáló, az illúziószínházzal szakító színházi kultúra megteremtéséért.)

S csak most érkeztem el a miskolci Nemzeti Színház , Csűrcsapodárjához", mely -- nézetem szerint - nemcsak azért érdemel figyelmet, mert a produkciót öt éven át frissen tudta megőrizni a színház, s eljutott vele a századik előadásig, hanem azért is, mert színházteremtő vállalkozásnak tekinthetjük.

A zsebszínház (Játékszín) 1969-ben nyílt meg, de a nyitódarabon kívül (Choinski: *Riadó)* egészen 1975-ig alig tudott olyan minőségű produkciót felmutatni, melynek színházteremtő ereje lett volna. Amolyan pótszínházként működött. A kicsiny térben többé-kevésbé.

A Csapodár madárka a sárospataki csűrben



Menato (Blaskó Péter) és Betia (Szerencsi Éva) a Csapodár **madárka századik** előadásán (Kiss József felvételei)

színház színpadán; sem a rendezők, sem a bemutatott művek nem igényeltek másféle jelenlétet. Az akkor még főiskolás Csiszár Imre építette újjá (a szó szoros értelmében is) a Játékszínt, Angelo Beolco: *Csapodár madárka* című komédiájának bemutatásával. A dolog lényege - mint minden nagyszerű találmányé - végtelenül egyszerű. A néző nem színházba lép, hanem egy reneszánsz kisváros terére, ahol azonnal nemcsak kiismeri, hanem otthonosan is érzi magát. Ruzante, Menato, Betia, Tonin akkor is régi ismerősöknek tűnnek, ha netán semmit nem tudunk arról, hogy a XVI. századi szerző milyen mértékben támaszkodik (típusteremtésben s a vándortéma bonyolításában) a commedia dell'arte hagyományaira. Éppen ezért természetes, hogy a játszó megszólítja, (gondjaiba, örömeibe, fondorlataiba, vagyis drámájába) beavatja a nézőt. A néző részvétele nélkül a játszó tanácstalan és kétségbeesett. Csak együtt lehet itt valamit kitalálni. Csak együtt lehet elhitetni kinek-kinek a maga igazságát.

S a néző hajlandó együttműködni. S ami nagyon lényeges: annál inkább hajlandó, mennél kevésbé manipulálták kőszínházi élményekkel. A miskolci néző például zavart lesz, mikor Tonin (Újlaki Dénes) „drága kis pofámnak" szólítja. A sárospataki termelőszövetkezet csűrjében (mert a kompdiások színes függönyökkel határolt porondja szinte tenyéren átemelhető a színház épületéből udvarra, csűrbe, aulába vagy a tapolcai csónakázótó szigetére) mindez természetes. Az előadás kemény kéz munkája - kitűnő stílus- és arányérzékkel készült, s jó színészi erők közreműködésével! - tehát alapjaiban nem változik. De - a nézőktől függően - alkalmanként mozdul, színesedik, felfénylik vagy halványul.

A pataki (pontosabban apróhomoki) tárlóból már elszállították a búzát, de még nem hordták be a napraforgót, mi-kor a *Csapodár madárka* századik előadásokhoz készülődött a színház. Öt évvel ez-előtt itt volt a bemutató is. Akkor kicsit fázott a társulat. Talán a félsztől is. Akkor csak keresték a kapcsolatot a nézővel a színészek; most közös játékban oldódhattunk fel mindannyian. Azt már csak ráadásnak tekinthetjük, hogy valódi napfény szikrázott a Capitano kardján, vértjén, sisakján meg Szerencsi Éva (Betia) sós tengeri szelektől barnult bőrén. Még a legyek is segítettek. (A szomszédos szarvasmarhatelepről csaltuk át őket, ahol előadás előtt a kisborjúkkal barátkoztak a színészek.)

Szóval ott fekszik Ruzante (Csapó János) nagy-nagy bánatában a porondon, s körüldongják a legyek. Mire jő a komája (Menato - Blaskó Péter) s így szól - csak így szólhat: „Keljen már fel, komámuram, mert belepik a legyek."

A legyeket nem lehetett nem észrevenni, mint ahogyan a felsíró kisgyereket is meg kellett békíteni. De volt ennél váratlanabb rögtönzés is. Ruzante el-dobja békanyúzó bicskáját, majd később. mikor bánatában végezni akar magával, kesereg, hogy nincs kése. Mire az egyik néző széke alól felveszi az eldobott bicskát, s nyújtja a színésznek. „Hogyisne! - mondja Ruzante -, ettől vérmérgezést kapok..."

A társulat nem szokott rögtönözni: az öncélú, ostoba játék - amit egymás szórakoztatására szoktak kitalálni a színészek - tilos, meg nem is fér össze játszók önbecsülésével. Tulajdonképpen Patakon sem rögtönöztek; csak a szituációk törvényeihez alkalmazkodtak.

A miskolci Nemzeti Színháznak ez produkciója a „szegény színház" lehetőségei szerint született. (A jelmezeknek például nincs leltári értékük.) Ez a szegény színház azonban az elmúlt száz előadás folyamán tudott gazdagítani, mi közben önmaga is gazdagodott.

A miskolci színháznak évadonként ötven tájelőadást kell tartania Borsod ban. A nagyszínházi produkciók - j(lelkiismerettel - nem utaztathatók. Mer nem színházpótlásra, hanem színházra van szükség vidéken is. Újabb „madár kát" kellene felröppenteni. S nemcsal Miskolcon.

Következő számaink tartalmából

Nánay István: Játék Kisfaludyval

Vinkó József: A balettpatkány, az álpróféta és a sajtügynök (Új magyar drámák bemutatójáról)

Mészáros :Tamás: A rövidtávfutó magányossága

Kotai Tamás: Conflictus interruptus (A IV. Henrik a Nemzetiben)

Balogh Tibor: Egy napkirály szeszélye

Pályi András „Álmodjatok, emberek!"

Bőgel József: A magyar szcenográfia a hetvenes években

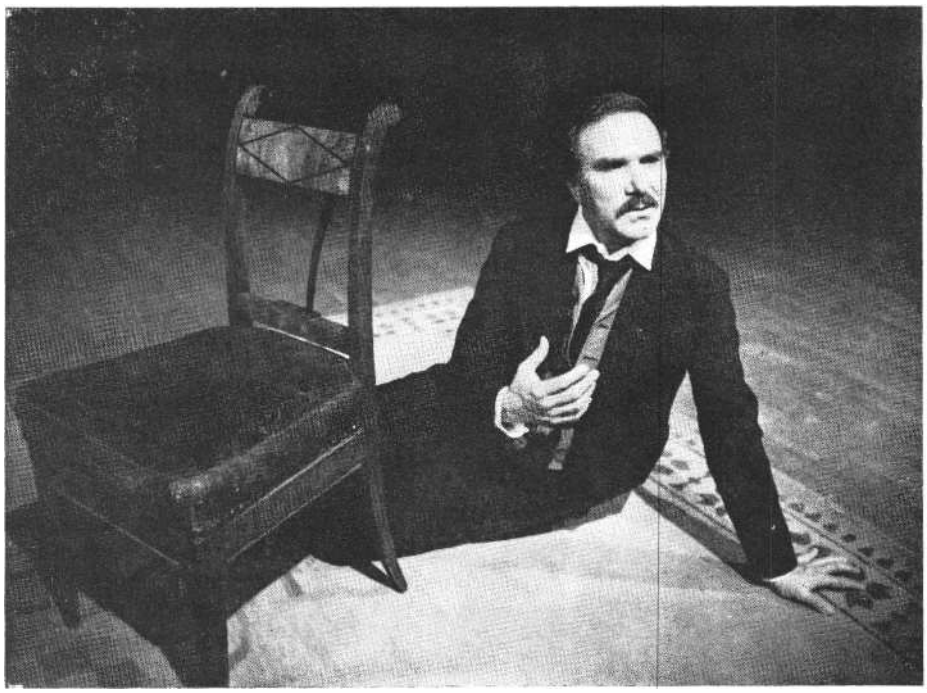
Dedinszky Erika: A táncos feladata: a teljes jelenlét

arcok és maszkok

RÓNA KATALIN

Szánjuk-e az odú akót?

4 szelíd teremtés a Reflektor színpadon



Tordy Géza a Reflektor Színpadon bemutatott A szelíd teremtés című Dosztojevszkij-monodráma szereplője (MTI fotó)

/IV díszlet egyszerű szoba. Asztal, szék, rávetett női vállkendővel. háttérben vaságy és spanyolfal. Oldalt egy pult. A falon régi családi ikon.

Sötét színek. Dosztojevszkij színei.

A színpadon Tordy Géza. *A szelíd teremtés* férjalakját játssza. Korabeli fekete öltönyt visel, tekintete zaklatott, mozdulatai idegesek, ahogy föl s alá járkálva a szobában, mintha csak egy már megkezdett gondolatot folytatna, beszélni kezd: „Most, hogy még itt van a lakásban... most még minden rendben van: pillanatonként odamehetek hozzá,

nézhetem, de holnap ... mi lesz hol--lap, ha majd elszállítják..." Megpróbálja összeszedni gondolatait, hogy sorában mondja el a történetet a legelejéről kezdve.

Arcán az emlékezés ábrándos sugara, mozdulataiban a visszafogottság egye-.őre még csak ő tudja, miféle figurát formál, még nem árulhatja el, kit is figyelünk.

(Dosztojevszkij megjegyzésében „fantasztikusnak" nevezi a történetet, bár maga is hozzáteszi, hogy véleménye szerint a legnagyobb mértékben realisztikus.

fantasztikumot a forma adja. A forma, amelyben a férj, akinek felesége épp csak néhány órája lett öngyilkos, magamagának, de mégis, mintha egy láthatatlan hallgatónak vagy bírájának mondaná cl az esetet, meséli életüket, hogy egy-egy jelentős vagy jelentősnek vélt eseménnyel, fontos összefüggéssel igyekezzék magyarázatot találni felesége tettére. Ön-magának, önmagával beszél, de közben őrzi az ellentmondásokat, s mellékes zavaros magyarázatokba kezd. Lassanként a kusza előadásmódból is megvilágosodik a sors, érthetővé válik a helyzet. Világosan előttünk áll a valóság.)

A színész arca izgatott, szavai lázasak. Önmagát látja á zálogház pultjának egyik oldalán, s a fiatal lányt, kezében a hitvány, értéktelen tárgyakkal a másikon. A szavakat keresi, az események láncolatát próbálja megtalálni. Beszél a zálogos szigoráról, s amikor odaér, hogy egy apró zálogügyben diadalmaskodott a lány fölött, arcán fölcsillan a büszke mosoly. Szinte még most is fölvidul az emléktől. Aztán gúnyos tekintettel folytatja, miként vitatkozott a lánnyal a zálogosságról. Megsajnálja magát, amint sanyarú múltjára emlékezik, de ismét fölvillanyozódik, ahogy azt meséli, hogyan idézte Goethe sorait a lánynak, s Mefisztó szavaival hogyan csikart ki elismerő pillantást belőle. Gyönyörűséggel vegyes aljassággal ismételgeti: „Azt a lányt én akkoriban már a magaménak tekintettem."

(Dosztojevszkij egy feljegyzésében írja: „Az odúlakó a legfontosabb ember az orosz világban." Odúlakónak nevezi azt a se nem jó, se nem rossz ember-típust, amelyik fölismerve az őt körül-vevő világ gyöngéit, úgy dönt, neki is joga van mások fölé kerülni, másokat gyötörni, ha kell, alávalónak lenni. Retteg a megaláztatástól, inkább másokat aláz meg. Az odúlakók emberfajtájának példája *A szelíd* teremtés férje is.)

feltámadó idegességet, a kirobbanó feszültséget, a téboly határát idézi Tordy egy-egy tekintettel, egy-egy tétova mozdulattal, zaklatott kis nevetésekkel, az elvesztett fonalú, zavaros mondatokkal, ahogy megpróbálja összeszedni magát. Aztán mintha megnyugodnék, az elégedettség árad szét az arcán. Elmeséli, hogyan. kérte feleségül a szegény leányt, hogyan fizetett érte nagynénjeinek, s mi lyen szigorúan, rettegésben tartva tiltotta el a világtól, az emberi élettől ifjú hit vesét.

Ahogy udvariasságáról, jólneveltségéről, céltudatosságáról beszél, maga is elhiszi, micsoda eredeti egyéniség ő. Aztán, ahogy a házasság egén egyre gyülekeznek a felhők, a bátorságról, a nemeslelkűségről szónokolva bizonygatja, ő nem lehet bűnös, ő bátor, büszke, de semmiképpen sem bűnös.

A színész arcán különös mosoly dereng, amint lázas hangon ecsetelni kezdi házasságuk felbomlásának történetét. Izgalommal rohan végig tekintete hallgatóin, mintha egy tébolyult illúvilágról beszélne, ahol már mindenki megváltozik, ahol már egy szelíd teremtés is fegyvert fog férjére. Nem csoda hát, hogy ő oly büszke nyugalmára, amellyel szembe mert nézni a kétes értékű kísérlettel. Ismét diadalmaskodott a nő fölött.

A színész szavai csöndesek, már nyugodtabbak, amint elmeséli ifjúkori megaláztatásának, az ezredből való kizárásának históriáját. A magányos, társtalan, bátortalan ember története ez. Hangja halk, csak a tekintete izzik, s nem a külsőségek azok, amelyekkel Tordy éreztetni tudja, hogy hőse látszatra büszkén, fölvetett fejjel, de a valóságban porig sújtva hagyta ott a katonai pályát. A szégyen, a gyalázat pírja ég az arcán.

Elhatározta, hogy gonosz lesz. Szőr-

nyeteg, odúlakó. A szónak nem a M. Richárdi értelmében, de a színésznek úgy kellene eljátszania az átalakulást ijesztő paranccsal, sürgetően, hogy látni való legyen, a belső átlényegülés teszi ilyenné. A férj szörnyeteg lesz, nem törődve az emberek véleményével, zálogházat nyit, hogy meggazdagodjék, hogy megváltoztatva életét, ezentúl ő gyötörjön másokat. Dosztojevszkij játékának ez a fordulópontja, ez a szörnyeteggé válás a kulcsa. És sajnos ez az a pillanat, amelyben Tordy Géza nem tud eléggé a mélységekig hatolni, játékával inkább sajnáltatja, mint meggyűlölteti a figurát.

A férjnek cl kell játszania, hogyan változott meg minden körülötte, hogyan változtak meg érzései, amikor egy téli napon meghallotta, hogy felesége el-elcsukló hangon dalol kézimunkája mellett. A belső átlényegülést, a feltörő emberi érzést, érzelmet fogalmazza meg Tordy. S ezekben a jelenetekben úgy figyeli magát, mintha egy másik embert szemlélne, mintha nem lenne csoda, hogy alig ismeri föl magában az emberséget. Belülről érlelődik, befelé tekint, de mind-ez nem jelenti azt, hogy ne élne a szín-padi alakítás külső eszközeivel is. Ura mozgásának, ura arcjátékának, minden gesztusának, hangszíneinek.

(A szelíd teremtést Devecseriné Guthi Erzsébet fordítása alapján Berényi Gábor alkalmazta színpadra, hogy saját rendezésében mutassa be a Reflektor Színpadon. Berényi dramaturgiai munkája csupán az eleve monológra írt novella megrövidítésére vállalkozott. Ennél komolyabb célt nem tűzött maga elé. Tulajdonképpen nem is volt szükség rá, hiszen a férj előadásmódja - hol önmagához beszél, hol egy láthatatlan hallgató-hoz - eleve színpad után kiáltott. Berényi csak abban lehetett volna színésze segítségére, hogy a novellának egyes, a férj lelki változásait, emberi, erkölcsi, szellemi mélységeket meghatározó szövegrészeire jobban ügyel. S rendezői mi-nőségében hangsúlyozottan e lelki konfliktusokra, az ember pszichikai szörnyeteggé válására irányítja a színész figyelmét. Ám Berényi Gábor rendezése jobbára a színészre bízza, mit, hogyan mond el, mit él meg a férj jelleméből, belső át-lényegüléséből, milyen belső tartalmakig jut el az alak megformálásában.)

„Ó, irtózat! Hihetetlen! Lehetetlen! Szörnyű tévedés!" - így kiált fel őrjöngve a férj felesége öngyilkosságának hallatára. Aztán már suttogva „üvölti" a világba: „Hát hihető ez?" Ezek a hangváltások az indulatos, kétségbeesett felordítástól a kiégett suttogásig, a csöndek, Tordy Géza alakításának erőteljes pillanatai. Ez megint csak nem külsőség, inkább a figura belső tehetetlenségéből fakadó mértéktartó eszköz. Az érzelmi, értelmi viharokat megfogalmazó, meg-élő ember egy szenvedélyes felkiáltójeles mondata váltakozik az ijesztő rezignációval. A színészi játék ritmusa teszi egységessé a lélek változásait.

Ám ahogy figyeljük az irtózatos történetet s Tordy átélt, szenvedélyes játékát, mintha újra csak azt éreznénk, magával visz, magával ragad szenvedélye, megértjük fájdalmát, szánjuk is az odúlakót. S ez az a pont, ahol Tordy és rendezője téved. Dosztojevszkij hősét nem szabad megszánni, hisz' a jóság és a tisztaság vágyánál nagyobb benne a kicsinyes aljasság, a világutálat a mások eltiprásának szándéka. A szánalomnál erősebbnek kellene lennie a felébresztett gyűlöletnek. Tordy Géza színészi küzdelme megteremtette az emberiből az embertelent, megmutatta, hogyan születik a rettenet, csak ahhoz nem volt elég ereje, hogy még groteszkebbé formálva ezt a zálogost, felkeltse a közönség iszonya-tát, s így tegye tökéletessé színészi teljesítményét.

Dosztojevszkij: A szelíd teremtés (Reflektor Színpad)

A kisregényt Devecseriné *Guthi* Erzsébet *fordította. Színpadra alkalmazta és rendezte:* Berényi Gábor. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *Szcenikns: Götz* Béla.

Szereplő: Tordy Géza.

KERESZTURY DEZSŐ

A Nemzeti Színház és a magyar dráma

Az elmúlt másfél év folyamán újra fölkavarultak a Nemzeti Színház körül a viták, mendemondák, találgatások, indulatkitörések és csitítgatások. Mással lévén elfoglalva, e zajgásnak csak távoli foszlányai jutottak el tudatomig; az volt a benyomásom, hogy a színház vezetőségében végbemenő komoly változással mindig együtt járó csetepatékról van csak szó; ha sokat mondok, a színházi életben is esedékes nemzedékváltás egy epizódjáról. Mivel pedig - ahogy a viták egyik résztvevője találóan ismételte meg az ide vágó alapigazságot - „a Nemzeti az egyetlen színház, amellyel mindig cl kell számolni a közvélemény előtt", az ott lejátszódó dolgok szükségképpen nagyobb vihart kavarnak a szokásosaknál. Majd elcsendesedik, nyugtattam meg magamat, s a vihar elültét jelző hírek igazolni látszottak derűlátásomat. A „Mi történt a Nemzetiben?" címmel össze-foglalható irodalomból azonban újra meg újra kiemelkedik néhány egymással szorosan összefüggő mozzanat, amely azt a benyomást kelti, hogy az ügyet még-sem lehet csupán a „majd kialakul" nép-szerű formulájával elintézni.

A színháznak is, mint minden értelmes emberi tevékenységnek jó működését három alapkérdésre - a „mit", „mi-ért", „hogyan"-ra - adott válaszok összhangja biztosítja. Úgy gondolom, a Nemzetiben ez az összhang bomlott meg, ha egyáltalán jelen volt a megifjult vezetés terveiben s a meg alig ifjult, csak még túlzottabbra bővült társulat álmaiban. Ezt a lassan erősödő benyomásomat szinte teljes bizonyosságúvá tette az a beszélgetés, amelyet Mészáros Tamás folytatott a Nemzeti Színház vezetőivel, s amelynek szövege *„Az egységes színház eszméje"* címmel jelent meg a SZÍNHÁZ 198o. szeptemberi számában. Ebben a kemény, őszinte szóval folytatott és nagy gonddal megfogalmazott interjúban főként a „hogyan" kérdéséről esik szó. Nem első rendben a játékstílus kérdéséről - bár elvben legalább „a kísérletezés szabadságáról, a bukás jogáról" is - hanem inkább a munkamódszer, az újjászerveződő együttes

működtetéséről. Előtérben a belállapotok boncolgatása áll. A. „miért" kérdése is valóban csak ezzel kapcsolatban tűnik fel: mintha a Nemzetiben főként azért csinálnának színházat, hogy valamiféle „jó műhödés" elve megvalósulhasson. Ahogy Zsámbéki. Gábor mondotta: „Minden egyéb, valóban a lényeget, *azaz* az előadásokat érintő kérdésnél is fontosabbaknak (látszanak) az összesimulás pillanatnyi esélyei." S hogy mi ennek az összesimulásnak voltaképpeni értelme, azt így fogalmazza meg: „Mi pedig olyan színházat szeretnénk, amely minden egyénében és részlegéhen érzékeny az egész működtetésére."

Ez valóban fontos cél, különösen, ha meggondoljuk, hogy az új vezetés olyan, meglehetősen széteső, egymástól erősen eltérő érdekektől, céltudatoktól vezetett társulatot vett át, amelynek java része évek óta. alig jut színpadra, magánya tele van sértődöttséggel, foglalkoztatottsága a túlterheltség panaszaival s az ebből fakadó ingerültséggel, türelmetlenséggel. Főképpen azonban. azzal a nyugtalansággal, hogy nemigen tudja, miért, milyen cél, milyen feladatok, ha tetszik: milyen hivatás érdekében kellene beilleszkednie egy olyan egészbe, amelynek hordozói a Nemzeti hagyományos, bár sajnos valóban kissé idejétmúlta s eléggé elhomályosult eszményeitől függetlenedni látszanak, s ezért - bennem is - elvi síkon is visszatetszést váltanak ki.

Itt már egyértelműen a „miért" és a „mit" kérdései kerülnek a homloktérbe. Nem a stíluséi tehát. Az a benyomásom, hogy az új vezetés - igen helyesen nem akar, mert egyelőre aligha is tudna, valamilyen egészen új, meghökkentő játékmodort erőltetni, kialakítani. Székely Gábor az ilyesmitől egyértelműen el is határolta magát: „tanúi vagyunk egy külső jegyeiben divattá lett, főként a formákat érintő megújulási készségnek, amely zavarba ejtő előadásokat produkál azok számára, akik nem. pontosan felkészültek.... a látványhatás újszerűsége egy-egy estére tökéletesen elfedheti a tartalmi silányságot". Ezt a véleményt

Nemzeti állásfoglalásaként. csak helyeselni lehet. Hogy a színház a gyakorlatban is követi ezt a magatartást, magam 's tanúsíthatom; erősítse meg azonban benyomásomat Mészáros Tamásnak az interjúban résztvevők egyikétől sem cáfolt véleménye: „én még a legszolídabb avantgardizmust sem tudtam felfe[d]ezni az önök munkáiban".

Akkor tehát nem a színjátszói-rendezői stílus valamilyen kihívó változata váltja ki egyes bírálók kétkedését, de az ösztöneikre hallgatókét sem. Teljességgel talán még a „mit" kérdése sem, az ti., hogy milyen darabok valók a Nemzetibe? Ez a kérdés természetesen Sziládi János igazgatónak okozza a legtöbb fejtörést. A beszélgetés folyamán legalábbis ő fogalmazta meg az alapvető kérdést: „Mi dolga a színháznak?" Persze, ő is csak vázlatosan felelt: „A művészet azzal segítheti a társadalmi fejlődést, hogy tudatosítja az egyén, a közösség lét- és sorsproblémáit." Ezt, én legalábbis, csak általánosságnak tartom. De lehetővé teszi, hogy a színház három új vezetőjének programját. egyesítve, valahogy így fogalmazhassuk meg a célt: a színház kitűnő, tehát közérdekű darabokat állítson színpadra kitűnő előadásokban, amelyekre az egész színház odafigyel. Ezzel már csak azért is kár lenne vitatkozni, mert magában foglalhatja a szerző-színész-rendezőműszak négyes egységének alkotó harmóniáját.

De hát akkor mi a gond? Ez, azt hiszem, főként mégis a „miért" és a „mit" kérdései körül keresendő. Az igazgató idézett mondatából hiányzik a „közösség" ez esetben elhanyagolhatatlan jelzője: a „magyar nemzeti", vagy legalábbis a „hazai"; ugyanúgy, mint ahogyan a színház ez évadbeli műsortervéből csaknem egészen hiányoznak. az új magyar darabok; azt ti., hogy minden évadban szerepel egy-egy magyar újdonság, kötelező udvariassági gesztusnál alig foghatom föl többnek; különösen, ha azt kell látnom, hogy a régiek aránya is erősen megcsappant. Nem szükségeltetik különösebb rosszindulat hozzá, hogy ebből arra következtessen az ember: a Nemzeti függetlenedni akar azoktól a kötelezettségektől, amelyekről „mindig el kell számolni a. közvélemény előtt". Székely Gábor ezt szóvá is tette egy régebbi. nyilatkozatában, azt mondván, hogy a Nemzetinek nincs külön arcéle: egy színház a többi között.

Már csak ezért is érdemes itt elgondolkodni nemzeti színházunk történetének a magyar nemzeti érzés- és gondolatvilághoz s a magyar dráma történetéhez. való kapcsolatának néhány kérdéséről.

11.

A színház pontosabban a komédiázás

meg tud lenni komoly drámairodalom nélkül. Drámát lehet írni pályázatok, kiadók, esetleg csak íróasztalfiókok számára. A színjátszás igazán nagy dolgai azonban csak drámaírók és színjátszók szoros együttesében jöhetnek létre, olyan közegben, amely a jó előadásban közönségként is egyaránt értékelni tudja a költőket, a színház embereit és együttműködésüket. Nagy színház nincs nagy drámairodalom nélkül, nagy színjátszás nem jöhet létre megfelelő társadalmi alap és háttér nélkül.

A régi magyarság világában hiányzott ennek az egymást feltételező és erősítő összjátéknak igen sok lényeges eleme. Amikor a viszonylagos folytonossággal működő magyar színjátszás elkezdődik, a művelt vezető réteg töredékes, ha nem éppen ellenséges, a színjátszók alig emelkednek ki a műkedvelésből, az eredeti drámairodalom pedig, ahol csírázni kezd, szűk körre szorul, kihamvad vagy megfojtják, A magyar színjátszást nem egy birodalmi udvartartás vagy egy fejét fülemelő polgárság célszerű fényűzése szülte, hanem olyan ellentmondásokkal telt társadalmi mozgalom, amelynek kibontakozása folyamán sokféle népréteg, osztály ébredező, tétova és indulatos közösségösztöne, hazafisága keresett eszközöket egy megújítandó s megújulni vágyó nemzet öntudatosítására nagyrészt a hatalom féltékenysége, erőszaka ellenében. A színház mifelénk -- főként 11. József föntről reformáló, egységesítő birodalompolitikája jegyében -- a németesítés egyik fő eszköze lett. A kalapos király 1783-ban még csak Budán s főként hivatalnokai számára alakíttatta át egy föloszlatott szerzetesrend templomát szín-házzá; 1812-ben azonban már Pest legszebb terén épült a kor minden modern eszközével felszerelt otthon a német társulatnak.

Érthető, hogy mivel sem a magyar rendek, sem a magyar vagy magyarosodó polgárok nem tudtak igazán jelentős társulatokat fölnevelni., a vándortársulatok műsorain sokáig csak a németből jól-rosszul átültetett daljátékok meg a magyar nevekkel és öltözetekkel magyarossá fordított-díszített darabok. szerepeltek; egyre több ‚hazapufogtatással". „A. hazafiság a nemzetiségnek": ez a jelszó nemcsak a Dunántúl első magyar kőszínházának, a balatonfüredinek homlokzatán volt olvasható; nem egy vidéki nevezte magát „nemzetinek". Jellemző azonban, hogy az első magyar kőszínház, a kolozsvári, 1821-ben Körner Zrínyíjének előadása előtt húzta föl a függönyt. A hatvani kapu előtt, az egykori városfalakon kívül fölépülhetett Pesti Magyar Színház pedig 1839-ben csak

prológusként adta elő Vörösmarty alkalmi jelenetét, az *Árpád ébredését; az* estet Eduard Schenk szomorújátéka, a *Belizár* töltötte ki.

A Pesti Magyar Színház 1841-ben lett Magyar Nemzeti Színház. A fővárosban sokáig nem dőlt el a versengés. 1847-ben ugyan leégett a pesti német színház, de azonnal új otthonokat kapott, s ezekben a század végéig jelen volt Pesten. A Nemzeti hamarosan elég jó alapokat terem-tett, közönsége megszilárdult, felszere-lése gazdagodott, vezetői valamiféle pallérozottabb játékstílus egységét is kialakították. Komoly magyar drámai repertoárt azonban részben azért sem tudott kialakítani, mert otthont kellett adnia az operáknak is. De kezdettől fogva mégis sokat tett a magyar dráma kifejlesztéséért: sikerült a kor vezérköltőjéből, Vörösmartyból kicsikarnia néhány fontos művet, s a magyar darabírók első mestereit, Kisfaludy Károlyt, Szigligeti Edét is ez a színház nevelte fel. A bírálat kezdetben főként a nyelv színpadi használatának helyes gyakorlatára figyelt; pedig már Abaúj megye úttörő levele a hazai színjátszás ügyében - amelyet Batsányi fogalmazott! -kijelentette: „A teátrum a nemzeti nyelv és karakter iskolája." A nemzeti karakter példáinak számonkérése azonban azért is nehéz volt, mert ezt akkor kellett újra és korszerűen megfogalmazni. A közönség beédesgetése végett pedig a figyelem inkább a színi hatásra, mint a jellemábrázolásra irányult. Örülni kellett a hatásosan eljátszható s a hazafiságot bár gyakran felszínesen, de mégiscsak hatásosan ápoló adaptált szín-daraboknak is.

Még az elmúlt évtizedek folyamán is egyebek közt azért volt nehéz határozottan kialakítani a Nemzeti magyar műsorpolitikáját, mert alig volt választék a vitathatatlanul magyarnak tartott drámák termésből. Sajnos, el kell fogadnunk a tényt, hogy drámairodalmunk sem a színkép tágasságában, sem mennyiségében, sem minőségében nem egyenrangú verses és prózai szépirodalmunkkal. Néhány magányos orom; elég változatos és a színjátszás közvetlen céljaira használható, de korához kötött s ennek elhanyatlása után hamar avuló rutindarabok; félbemaradt vagy rosszul született remekműígéretek, s a titkos drámaírók határtalan vad nádasai: ez az, ami a magyar dráma múltja felé forduló műsorpolitikus elé tárul. Műsorainkon csaknem két évtizeden át jóformán csak három olyan klasszikussá érlelt magyar dráma szerepelt, amelyek állandó jelenlétét szükségesnek tartotta és tartja művelődéspolitikánk: a *Bánk bán, Az ember tragédiája* meg *a Csongor és Tünde.* Bornemisza *Elek/rája* ereklye; a Csokonai kedves kísérleteitől Kisfaludy Károly vígjátékain, Vörösmarty varázslatos nyelvű, de a mai színpadon használhatatlan drámáin, Szigligeti mesterembermunkáin, Csiky vagy Bródy társadalombíráló, szatirikus színművein át máig húzódó vonulat darabjai inkább emlékként s bizonyos ó-ízű hangulati értékek miatt élnek - nagyrészt fölfrissítve a Nemzeti színpadán, ha élnek. Abból a lényeges drámatermésből, amelyet még mindig rossz szokás a Molnár-Szomory-Heltai-iskola kitűnő műveinek nevezni s inkább a színház világpiacára készült daraboknak tartani, a Nemzeti Színház csak igen módjával válogatott; újabban teljesen mellőzi. Miért? Nem szabad azt sem elfeledni, hogy a *Bánk, bán* több vonatkozásban is olyan kétséges, a cenzúra árnyékában helyenként csonkán vagy álcázottan maradt mű, amelyhez minden rendezőnek hozzá kellett nyúlnia már Illyés „átigazítása" előtt. *Az ember tragédiája* voltaképpen drámai költemény, s Arany átsimítása nélkül talán szerzője más műveinek sorsára jut, a *Csongor és Tünde* is bölcselő tündérjátéknak csodálatos költészet, nem drámának.

A Pesti Magyar Színháznak természetszerűleg kezdettől fogva vezető szerepet kellett vállalnia az ország színházi életében. Ebben legfeljebb a kolozsvári volt hellyel-közzel - néha komoly sikerrel - - vetélytársa. Magyar színésznek és drámaírónak azonban a főváros Nemzeti Színháza volt a lovaggá ütés színhelye. Ez a szerep óriási lehetőségekkel, de igen nagy kötelezettségekkel is járt. Nemcsak valamilyen reprezentatív játékstílust kellett kialakítani és életben tartani, hanem a világklasszikusok állandó jelenlétét s a magyar nemzeti drámairodalom élő, múltat és jelent összefoglaló ápolását is biztosítani kellett ott. Az igények és lehetőségek megnövekedése a század végén létrehozta Operaházunkat; a vidékről felözönlő tömegek számára felépítették a külön Népszínházat; a nemzetiségi versengés emlékét őrizte az 1897-ben még eléggé németes terézvárosi kis- és középpolgárság asszimilálódását szolgálni kívánó Magyar Szín-ház; külön otthona lett 19o3-ban az operettnek: a Király Színház; s döntő szerephez jutott az önállósodó nagypolgári igények szolgálatában, a Lipótvárosban felépült Vígszínház. A Nemzeti ezeknek a részfeladatokat megoldani hivatott, nagyjában önálló arcélű színházaknak kiválása után még inkább az lett, aminek fennállása jóformán egész idején szánták: a nemzeti reprezentációt szolgáló magyar színjátszás első fóruma.

Ehhez képest ez a színház csak akkor volt némileg biztos, nyugodtabb vizeken úszó hajó, amikor a nemzet gazdasági, társadalmi, politikai élete bizonyos föllendülést és kiegyenlítődést mutatott. A vezető színházra természetesen odafigyelt minden hatalom: ennek befolyása a különféle külső és belső cenzúrákban, a változó intendánsok anyagi és politikai tevékenységében állandóan meg is mutatkozott. A Nemzeti történetén a nemzet legújabbkori történelmének minden változása otthagyta a nyomát.

Ismétlem: sokáig játszott itt főszerepet a nyelv kérdése. Határozottabb szín-padi beszédnorma mégis csak egy-egy szakaszban alakult ki, egy-egy nagy színész vagy egy-egy keményebb kezű igazgató-rendező hatására. A magyar társalgási nyelv a valóságban is bizonytalan volt. Nem tisztázódtak eléggé az emelkedett versnyelv szabályai sem: a világ-irodalom példadrámái főként a magyar nyelv természetes lejtésével ellenkező jambus erőltetése miatt - nemegyszer szólaltak meg az érthetetlenségig el-torzítva. De Madách például még aktuális társadalmi darabjait is jambusokban - s milyen rosszakban! - fogalmazta meg. Érthető, hogy Arany, a drámai műfordításban is az első remeklések mestere, miután a teljes magyar Shakespeare gazdája ő volt, többször kötelességének tartotta erről a kérdésről külön szólni:

.. az áttétel ne annyira az olvasót igyekezzék kielégíteni. . . mint inkább... a színpadot, mely nagy hiányt szenved jó fordításokban. . . A fordítót nyűgzi sok helyt s nyelvét feszessé teszi e kettő: *szigorú metrumot* akar, és minden közönségestől ment *irodalmi nyelvet...* A drámai nyelv az élet nyelve; a színpadon élő embereket akarunk látni, mi nem azt teszi, hogy a dráma közönséges prózában folyjon, de mégis az életén, a szenvedélyes, mozgalmas életén..." A prózában írt drámát csak a századfordulón tudják egyes mesterei nem csak színpadképessé, de divatossá is tenni. De hogy még akkor is stilizált prózát írtak, eléggé bizonyítják Bródy, Herczeg, Szomory drámái; még nemzedékem jelesei is így írtak: Tamási, Németh, Illyés és Illés.

Ismétlem: a nyelv szolgálata mellett

azért már színjátszásunk. hőskorában is feltűnik - legalább elvben és jó szándékban - a magyar tárgyvilág, jellem, társadalom, sors- és szépségeszmény meg-testesítésére irányuló igény. De melyek azok a nemzeti erkölcsök, ki szabja meg a nemzeti karaktert, milyen írók, milyen hősök, milyen néprétegek? Magyaros különlegességeket kell-c kiemelni, vagy az általános emberi értékeket hazai viszonyok közt megmutatni? Jelenének forrongásaiban, torzult *vagy* derék indulataiban, „régi dicsőségében" vagy kivívandó jövőjében él-e, példaszerű-e az „igazi magyar karakter"? Ezek a kérdések fő hangsúllyal kísérik végig Nemzeti Színházunk egész életét, s vele nemzeti drámairodalmunkét is. A kérdésekre az „általános emberi"-nek s a „sajátosan magyar"-nak dialektikája határozza meg a választ. Már Kazinczy is azért kedvelte *a Hamletot,* mert: „Nagyon analogizál nemzetünk nek mostani nem rózsaszín érzéseivel", pedig ő csak a Monarchia színházi törvényei szerint megnyirbált Schröder-féle átdolgozást fordította le. A cenzúra -- amelynek létében Katona a magyar drámaírás fejlődésének legfőbb akadályát látta - az összbirodalmi békesség eszméjének jegyében irtotta ki a nemzeti függetlenség és társadalmi igazság-tevés ügyében megfogalmazott mondatokat, ha éppen be nem tiltotta a drámákat. Széchenyi *a Bánk bán* előadását helytelenítette a benne jelentkező s szerinte káros törekvések miatt. Schiller *Haramiái a nagy* reformkor kezdetén a legnépszerűbb színpadi hősök közé tartoztak nálunk is.

Általában mégis a hazai élet tárgyvilága tört előre. De persze csak korlátok között. Ahhoz, hogy a hazai politikai élet visszásságait színpadról komolyan lehessen bírálni, Eötvös tekintélyére vagy Nagy Ignác publicista ügyességére volt szükség. 1848. március 15-én Tiborc *szózata* aratta a Nemzetiben a legnagyobb sikert, s a nyugtalan tömeg már előbb a „Meghalt a cselszövő"-t énekelte z utcán Erkel *Hunyadi Lászlójából.* E ár példa csak a problematika egyik felére utal.

Mert hol volt az a magyar világ, amely a színrevitelre érettnek, alkalmatosnak ítéltethetett volna ? Kisfaludy vígjátékaiban, Vörösmarty romantikus tumultusaiban, Szigligeti hatásos életképeiben, esetleg zakó *Kalmár és* tengerészében vagy épen Petőfi *Tigris és hiénájában? A* nemzeti tudat formálásában emellett csak az egyik területet képviselte a napi közélet bírálata. A másik oly korban, amely-ben a társadalmi reform legfőbb akadálya a nemzeti szolgaság volt - szükségképpen a történelmi tárgyvilág lett. A politikai küzdelem változásaiban vala-milyen nemzeti egységfrontba fonható társadalmi rétegek önállósulásának jog-alapjaként is hangsúlyozni kellett a történelmi folytonosságot, meg a közös sors sugalmazójaként is. Érthetően kimagasló szerep jutott tehát a hazai nagy múlt, a „régi dicsőség" emlékezetének. Az abszolutizmus évtizedében a forradalom és a szabadságharc leverése után ezek a a tárgykörök visszaszoríttattak, a „remények évei"-ben, az ötvenes-hatvanas évek fordulóján újra feltámadtak. Hogy a hatalom nem örült ennek, arra figyelmeztethetnek az Erkel *Bánk, bán* operája körüli huzavonák; s hogy egy olyan okos intendáns, mint Ráday Gedeon, a Nemzetit komoly politikai eszközként is igénybe tudta venni, igazolhatja az 1857-ben, Erzsébet királyné megnyerése érdekében szereztetett és különös pompával bemutatott *Erzsébet* opera.

A Nemzeti Színház létét meghatározó erőtér összetevői a XIX. század harmadik harmadában is csaknem azonosak maradnak. Változatlanul szükségesnek látszik a klasszikusok színen tartása, a magyar jelen és múlt hasznosítható persze, a vezető politikai erők érdekében hasznosítható munkáinak ápolása, új kezdemények támogatása. E törekvéseket nagy tekintélyű intézmények pályázatai is aláhúzzák; ezekből azonban kevés eredmény született. Jókai megbukott a színpadon; Mikszáth feléje se fordult; az újromantikusok híg Shakespeare-epigonizmusba fulladtak; egyedül Csiky bizonyult használható színpadi szerzőnek. Azért is persze, mert kereste ezt a szerepet. Arra tudniillik, hogy az igazgatók a nehezebben mozduló tehetségeket - például Aranyt - igyekezzenek megnyerni, már akkor is alig akadt példa. A nagyratörő igazgatók szívügye a klasszikus magyar repertoár kezdett lenni: sikert ígérő magyar klasszikus drámaciklus összeállítására egyébként Janovich Jenő mert először vállalkozni, s csak századunk elején, Kolozsvárott. Sok kísérlet eredményeként végül is csak a *Bánk, bánt* sikerült nemzeti tragédiává fölértékelni, és *Az ember tragédiájá*ból a haza határain túl is hírlelhető magyar bölcselő színpadi művet formálni.

A színházi élet területén érezhető élénk pezsgést, a sok ígéretes vállalkozást semmivé tette az első világháború s az összeomlás. Ebből a Nemzeti is erősen megtépázva került ki. Főként azért, mert a létét meghatározó erők is lényegesen átcsoportosultak. Amikor Hevesi Sándor a közönségszervezés és a műsorpolitika erős átalakításával nagyjából rendbe tette a színházat, nagy sikerű Shakespeare- és Moliére-ciklusai után magyar ciklust akart létrehozni. Szóvá tette azonban, hogy a siker érdekében például *a Bánk bánhoz is* hozzá kell nyúlnia. Ezért olyan felháborodást rendeztek ellene, hogy be kellett: látnia: *az* 192o-as, *3o-as* évek Magyarországán főként a Herczeg Csathó-Zilahy szerzőhároms ág darabjaiban élet-re kelő dzsentroid neobiedermeier világ némi modern pikantériával, felhám-problematikával fűszerezett ábrázolására építheti csak a korszerűen nemzeti színházinak minősített magyar műsorpolitikát. A fokozódó antiszemitizmus, né-hány jó, de árnyékba került drámával együtt, mégis eltávolította helyéről, s utána a Nemzeti egyik válságból a másikba tántorgott.

Az új rendet teremtő Németh Antal kénytelen volt ugyan engedményeket tenni az egyre növekvő jobboldali erő-szaknak, sikerült azonban a Nemzeti egyensúlyát, bár erősen megváltozott körülmények között, ismét helyreállítania. Ő is mindent elkövetett a magyar klasszikus repertoár kifejlesztése érdeké-ben. Többször is kezdeményezett ilyen ciklusokat. O sem ért cl azonban átütő sikert, bár olyan kiváló dramaturg segítségét, nemegyszer jelentős beavatkozását vette igénybe, mint amilyen Galamb Sándor volt. Elvitathatatlan érdeme, hogy a Nemzeti színpadára segítette a Nyugat első és második nemzedékének azokat az íróit, akik komoly művekkel járultak hozzá a magyar dráma megújulásához, főként Németh Lászlót, Tamási Áront, Illés Endrét. Volt egyebek közt bátorsága, hogy egy éppen hogy megszólaló kitűnő tehetség formailag kiforratlan, mondanivalójában kihívóan bátor darabját, Somlayval a főszerepben adassa elő. Hubay Miklós *Hősök* nélküljéről van szó.

Különös ellentmondása a helyzetnek, hogy neki sikerült, és éppen a Nemzeti Színházban, az avantgarde törekvések aránylag legtöbb elemét hazánkban is elfogadtatnia, beolvasztván őket persze a Nemzeti lényegében hagyományos stílusvilágába. Nem utolsósoron azért is, mert színházának a nemzeti reprezentációban betöltött sajátos vezető szerepét nemcsak hogy nem vonta kétségbe,

de kiemelt előadásokkal, külföldi vendégjátékokkal még különösen hangsúlyozta is.

III.

Az elmúlt negyedszázad folyamán alapvető változásokon ment át a színháznak mind műsora, mind közönsége, mind stílusa.

Ennek a korszaknak a Nemzetiben vitathatatlanul meghatározó embere Major Tamás. Hogy a kor történelmének minden változása otthagyta nyomát a Nemzetin, neki köszönhető. Működésének - amelyet bízvást nevezhetünk történelminek - hatását, mérlegét nem kell itt és most alaposabban szemügyre venni. A SZÍNHÁZ 1971. 2., 3., 6. számaiban közzétett „Major Tamás cirkusza" c. ilyen igényű vázlat fő vonásaival egyet lehet érteni; legföljebb a fő hangsúlyokat s az előjeleket fogja majd megváltoztatni a történelmi távlat. Major kivételesen kíváncsi és tájékozott színházi ember, kitűnő szervező, bámulatraméltó túlélő, próteuszi alakváltozásaiban is mindig azonos alkatú egyéniség. Már-már megszállott küldetéstudattal kötötte össze sorsát a Nemzetiével. Félelmes hajlékonyságú alkalmazkodókészséggel, intelligenciával s elszántsággal tudta s tudja követni a számára lényeges áramlatok változásait: a politika és művészet szféráit nem tud-ja, de nem is akarja különválasztani. Fő törekvéseiben egységes pályájának több szakaszát lehet - kell - megkülönböztetni.

A kezdetek felszabadult lelkesültségében, az újjáépítés vállalkozó lendületével új együttest sikerült kiformálnia. Hozzá újszerű - s korszerű - műsorpolitikát is. A magyar múlt élő emlékeiből főként a már említett, klasszikussá vált drámákat vette elő, de helyt adott a kombattáns magyar szerzőknek is; a drámaíróként akkor kibontakozó Illyés Gyulán kívül persze nem egy sematikus szerzőnek is. A világirodalmi választékot komolyan és korszerűen kiterjesztette: Csehov, Gogol mellett főként Osztrovszkij, Gorkij, a szovjet dráma néhány fontos darabja, Goldoni meg - amikor már kiértékelték Brecht tűnt föl. A Nemzeti felszabadulását s azt, hogy új útján igazi ormokig hágott föl, mégsem egyedül az ezerkezű s -szemű igazgató-főrendező-főszínésznek lehet köszönni. A köréje sereglő gárda kiváló együttessé alakult, mert elfogadta olyan vezető mű-vészek irányító közreműködését, mint Gobbi Hilda, Mészáros Ági, Tőkés Anna, Somlay Artúr, Abonyi Géza, Bessenyei Ferenc -, hogy csak a legmarkánsabb egyéniségeket említsem; s főként olyan sokoldalú s magát mégis egyetlen feladat ellátására szentelő, emberségesen szigorú, jó ízléssel célratörő vezető rendezőét, mint amilyen Gellért Endre volt, aki máig szóló érvénnyel bebizonyította, hogy a Nemzetinek talán legfontosabb szerve a jó, okosan kezdeményező, írót és rendezőt szívós türelemmel segítő dramaturgia. A Nemzeti fejlődésére végzetes hatást gyakorolt, hogy kettő e vezető művészek közül, Somlay és Gellért egy-egy válságos fordulón az önkéntes halált választotta kiútnak, s hogy többen, élükön Gobbi, majd Bessenyei elhagyták a színházat.

Figyelemreméltó teljesítmények után az ötvenes évek második felében bekövetkezett széthullás jellemzi ezt a korszakot. A játékstílus akkor hirtelen megzavarodott. A már-már túlhangsúlyozott, bár a hagyományos stílustól nem idegen Sztanyiszlavszkij-iskolán nevelődött szocialista realizmus és forradalmi romantika mellett jóformán minden előkészítés nélkül megjelentek - egy Goldoni-vígjáték előadásában s aztán másokéiban - a rehabilitált avantgarde szín-ház nálunk addig alig ismert, ha éppen formalizmusként el nem utasított elemei; nemcsak a Brecht elméletére támaszkodó elidegenítő színház, hanem sok minden, ami ezen is lényegesen túlment. A másra nevelt közönség tájékozatlanul kapkodta a fejét. Évek következtek, amelyekben a Nemzeti kísérletező színházzá lett.

Ez volt az a pályaszakasz, amelyet Molnár Gál Péter említett tanulmányában úgy jellemez, mint egy örökifjú lángelme újjászületésének korát. A maga szempontjából igaza is van. Csupán azt kell tudnunk, hogy ennek a megújulásnak művei nagyrészt egy jelen-tős, de magát is agyonhajszoló rendező kellőképpen elő nem készített s következetesen végig nem vitt művei lehettek csak - engedjék el itt jó néhány év produkcióinak felsorolását -; ezek is a közönségét és színészeit Szvengáli módjára médiumának tekintő szuggesztív kísérletező improvizációi voltak. De valóban fölkavarták a Nemzetiben elláposodó állóvizeket s - miután Major a Főiskolán is tanított -- a fölnevelődő rendező-nemzedékek becsvágyóbb tagjait is. A Nemzetiből azonban a klasszikus repertoár s a magyar színjátszóhagyomány más színházakba kezdett átköltözni. Az arcélét föladó Nemzeti elvesztette vezető szerepét.

A magyar klasszikus repertoár említett néhány művét egy ideig továbbra is főként a világirodalmi klasszikusok, elsőrenden Shakespeare, Moliére, Goldoni, Gorkij egészítették ki, s a magyar múlt avulóban levő darabjai közül a fel-frissíthetők, különösen Hegedüs Géza Csiky-átdolgozásai. A nemzeti hagyomány iránti igény azonban állandóan szót kért a közönség körében, nem utol-sósorban ezzel magyarázható a *Bánk bán,* a nehéz ideológiai vitát, sőt adminisztratív intézkedést is kiváltó *Az ember tragédiája* meg a *Csongor és Tünde s*kere: ezek az elmúlt évtizedek során sokkal gyakrabban kerültek színpadra, mint azelőtt egy évszázadon át. A leghevesebb változások idején is eleven maradt tehát - bár néha elfátyolozódott - a magyar dráma életbentartásának, korszerűsítésének, megújításának igénye, s nem szűntek meg - bár a torzulások idején nem egyszer túlzott célzatossággal érvényesültek - az úgynevezett „mai" társadalmi mondanivalójú hazai dráma létrehozására tett erőfeszítések sem. A múlt és a jelen felé egyaránt forduló érdeklődés nem egy értéket hozott napvilágra: a magyar drámaírás területén azért is, mert az általános hazai színházpolitikának elsőrangú célkitűzése maradt a magyar színpadi szerzők serkentése.

A Nemzetiben azonban mégis eljött az ideje annak, hogy a túlságosan szét-tartó, nem egyszer már összefeleselő áramlatok valamilyen új egyensúlyba szerveződjenek. Erre tett kísérletet Marton Endre. Néhány évvel ezelőtt így fogalmazta meg céljait: „A Nemzeti Színház a magyar és külföldi nagy klasszikusok színháza, ugyanakkor a mai rangos magyar és külföldi drámák igaz otthona legyen ... Hangsúlyozom, hogy a Nemzeti Színháznak elsősorban a nagy hagyományok színházának kell lennie. A nagy hagyományokénak úgy, ahogyan Vörösmarty Mihály szól hozzánk: »A múltat tiszteld a jelenben s tartsd meg a jövőnek. « " Vörösmarty idézése is arra utal, hogy Marton ahhoz az eszméhez kívánta visszakapcsolni a Nemzetit, amely fennállása óta meghatározta műsorpolitikáját. Kicsit naivul sokat markoló tervét azért sem tudta igazán megvalósítani, mert közben egyetlen közepes nagyságú színházba szorult vissza, s azon is a homlokegyenest mást csináló Majorral kellett osztoznia. De mégis folyamatosan újított föl, mutatott be vagy minősített immár jogosan klasszi-

kussá egy-egy olyan új magyar drámát, melyet aztán már bizonyított sikerrel orolt be az évenként megrendezett ‚Magyar klasszikus és modern drámák Ünnepi heté"-nek sorozatába.

IV.

hajótörés után igen nehéznek látszik a partraszállás, a megújuló színház életének egészséges kibontakoztatása. Nincs, aki tagadná a megújulás szükséges voltát. A zavarba ejtett közönség,

szétzilálódott társulat értelmes és újra jól működő egésszé szervezése, a színházi életünk vezetésében is esedékes nemzedékváltás, egész színházi szervezetünk átalakulása s egyre kínosabb hiányossá elodázhatatlanná teszik a reformot. Főként a Nemzetiben meg is van erre a ehetőség és a készség. Az ott nemegyszer szokatlanul merész kezdeményezések meg is történtek; de nagyrészt, különösen az induláskor: szelet vetettek, ihart arattak, s ennek elültével nem megtisztult levegőt, nem az újra csírázó enyészet friss illatát érezni. Igaza van Zsámbéki Gábornak, ha azért szomorodik, hogy „egy értelmetlen csatát" kezdenek lassan megnyerni. Konszolidálódnak - de közben a lényegi kérdéseken nem jutnak előbbre. Azt gondolom, ennek fő oka, hogy az új vezetőség talán nem is gondolta egészen végig azokat a lényegi kérdéseket, amelyek kő-ül -- hogy az említett háromnál marad-

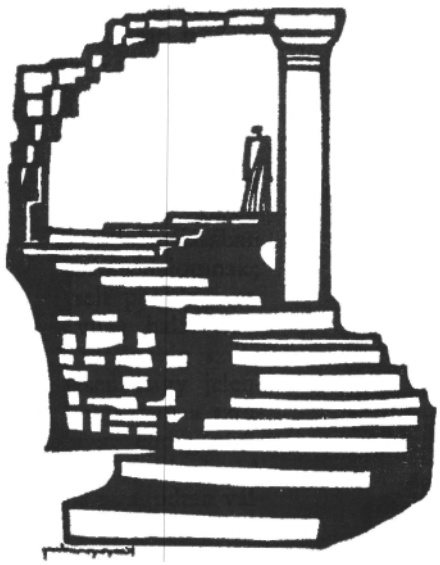
- teljesen tisztázatlan a legfőbb, a "mit." kérdése.

Ha egyáltalán ragaszkodik az „első színház" rangjához, úgy látszik, az új vezetés nem a nemzetien jellegzetes, hanem a korszerűen kitűnő színjátszás s műsorpolitika jegyében kívánja ilyen-lé tenni a Nemzetit. Ma már nyilván-Való, hogy nem véletlen ötlet vezette az új főrendezőt, amikor éppen Büchner .arabjának új rendezésével mutatkozott be, nagyon is rendhagyó körülmények között. Úgy gondolom, ebben is van valami, s nem kicsi része Major Tamásnak. A Nemzeti két új rendezője az ő leghívebb tanítványai közül került ki. S mit ő ezek lelkében, ízlésében, vállalkozókedvében megindított, amit ő a maga ifjúságának álmaiból alkalomadtán, rögtönzésszerűen, színpadra is vihetett, azt a hűséges tanítványok, már *csak a rendezés feladatára figyelte,* kitűnő műhelygonddal, rigorózus következtességgel megvalósították, sőt, azon vannak, hogy új stílussá formálják. Olyan közegben, amelyet ehhez a stílushoz hoz zá kell idomítani. Az előadás a maga nemében egyébként kiváló volt. A tanítvány mind ízlésben, mind végiggondoltságban fölülmúlta mesterét. Hogy mi-ért éppen ezt a nem magyar bár itthon már többször is bemutatott - drámát választotta, azóta elég világossá lett. Távol áll tőlem, hogy az alaposan megtervezett és kérlelhetetlen szigorral megvalósított rendezéssel vitába szálljak, de a bemutató óta eltelt nem is olyan rövid időben csak nőtt ellenkezésem a darab-választással kapcsolatban. Lehet, hogy Székely nem talált alkalmas magyar mű-vet a bemutatkozásra? Ha így van, nyilván túl kényes az ízlése, vagy túl erős az ellenszenve. Egyik esetben sincs igaza.

Tudom, nehéz jó új magyar drámát találni, de mindenképpen indokolatlan szerénység, ha a Nemzeti „nem akarja elhappolni a belátható időn belül legsikeresebbnek ígérkező szerzőket". Ez, ha jól értelmezi hivatását, egyenesen kötelessége! S hogy csak félkész darabok vannak ? Igaz. De nem az-e a dolga a Nemzetinek, hogy színpadra segítsen főként színháztechnikailag éretlen műveket, ahelyett, hogy olyan akciót szervez, „amelynek keretében a felkért szerzők bemutatási kötelezettség nélkül dolgozhatnak"? A dráma a színpadon születik meg igazán: Madách művei azért lettek torzszülöttek, mert „bemutatási kötelezettség nélkül dolgozott"! I la a Nemzeti dramaturgiájának van ereje s ideje klasszikus művek újraértelmezésére, miért nincs ígéretes hazai tehetségek felkarolására? S miért hanyagolja el a már beváltakat?

A magyarság teljesen megváltozott körülmények és lehetőségei: között építi újra az országot. Önismeretét, divatosabb szóval: azonosságtudatát is újra kell formálnia, hogy annyi megtévesztés után igazán honjára leljen hazájában. Aligha véletlen, hogy újra olyan hevesen lobognak a „mi a magyar?" kérdése körüli nyílt és bujdosó viták. A nemzeti érzés egészséges megújulásában, érzelmileg is megágyazott átformálásában óriási szerep jut a szépirodalomnak; persze nem a megverselt pozitív vezércikkeknek, nem a világ halálveszélyét joggal tükröztető úttalanság szubjektivitásának. Kivételesen nagy jelen-tősége lehet ebben a munkában a szín-háznak is, persze nem az elidegenítő-nek, hanem a magávalragadónak. A Nemzeti új vezetősége is nyugodtan vállalhatja ezt a küldetést. A színház küldetéstudatába szervítse bele nagyobb tűz zel a szeretett s vállalt országot, múltjának és jelenének minden abszurditásával és nagyságával, kudarcával és diadalával együtt. Ma már nem a nyelv ápolása a fő feladat sajnos, eléggé el is hanyagolódik -; még a munkamódszer, a stílus kialakítása sem, amely látszólagos radikalirásában is elég határozatlan. Legfontosabb a nemzeti szerepvállalás és szolgálat; Sziládi szavával: a „sorskérdések" ábrázolása.

Távol áll tőlem, hogy fogadatlan prókátorként tanácsokat adjak a Nemzeti új vezetőségének -- amelynek vezéreszméit talán nem is tudom kellő világossággal fölfogni. Azt gondolom azonban, hogy igen jó hatást tenne mind a Nemzeti ügye iránt aggódva érdeklődők, mind az intézmény működésében érdekeltek körében, ha *egy* a legutóbb meg-jelent s idézett interjúhoz hasonló őszinteséggel és határozottsággal megfogalmazott beszélgetésben részletesen is kifejtené az új vezetőség a Sziládi János megfogalmazta kérdéscsoportot: „Mi dolga a színháznak ?" Ebből nyilván kiderülhetne, hogy a Nemzeti gyökeresen szakítani kíván-e az ottani műsorpolitikának immár közel másfél százada eleven s nem érdemtelen alapelveivel vagy sem. I la a Nemzeti a legszínvonalasabb kor-szerű színház kialakítására törve elhanyagolja ezt a hivatását, s nem kívánja a magyar tárgyvilágú és szellemű drámaírás elsőrenden fontos műhelyét fönn-tartani, olyasmitől mond le, ami fönnállása óta biztosította jól-rosszul, de mégiscsak betöltött vezető szerepét színházi és nemzeti művelődésünkben. Kár lenne.



NÁNAY ISTVÁN

A Nemzeti elkötelezettsége

Nem lanyhuló, türelmetlen, már-már a normális munkát akadályozó érdeklődés övezi a Nemzeti Színház működését. Ez az érdeklődés kinél-kinél más-más indítékból táplálkozik, vannak, akik „csupán" művészi és társulati belügy-nek tekintendő kérdések pletykaéhes megtárgyalására szorítkoznak, s vannak, akik a színházvezetés elvi koncepcióját vitatják, ékes bizonyítékát adva annak az egyre többet hangoztatott kitételnek, miszerint a „Nemzeti az egyetlen szín-ház, amellyel mindig el kell számolni a közvélemény előtt".

A Nemzeti Színházat elszámoltatandó viták során aggódó hangú, ugyanakkor polémiára késztető tanulmányban fejti ki véleményét e számunkban a Nemzeti Színház hagyományőrző szerepéről, a színház és a magyar dráma kapcsolatáról Keresztury Dezső. Írásának végén felszólítja „a Nemzeti *ügye* iránt aggódva érdeklődőket", hogy közösen tisztázzák: „Mi dolga a színháznak?" Keresztury Dezső felelősségteljes álláspont-ja, valamint végső kérdése arra késztet bennünket, hogy továbbgondoljuk mondandóját és kifejtsük a magunk - Keresztury Dezsőével nem mindenben egyező - véleményét a Nemzeti Színház feladatáról, a nemzeti kultúrában és a magyar drámairodalom kibontakoztatásában betöltendő szerepéről.

A polémiák középpontjában általában az a kérdés áll, hogy mi a rangja a Nemzetinek a magyar színházkultúrában: az ország *legelső,* tehát megkülönböztetett színháza-e, avagy első az egyenlők között? A hazai történelmi fejlődés éppen úgy, mint számos európai ország példája azt mutatja, hogy korunkra a nemzeti színházak elvesztették korábban meglevő privilegizált helyzetüket, és többé-kevésbé harmonikusan beilleszkedtek - mint egy a sok közé - a nemzeti színjátszás struktúrájába. A nemzeti színházak megalakulása majd minden országban egybeesett a nemzetté válás időszakával, s szerepük a nemzeti nyelv ápolása és alakítása mellett a nemzeti érzés, a nemzeti együvétartozás erősítése volt. Különösképpen így volt ez Kelet-Közép-Európában. Keresztury Dezső is utal a Magyar Nemzeti Színház példájára, amely az 1841-es megalakulásakor lényegében az egyetlen számottevő színház volt, ily módon természetes, hogy egyedül ennek kellett felvállalnia a magyar drámairodalom istápolásának feladatát éppúgy, mint a klasszikus repertoár bemutatását, az opera és prózai előadások kiállítását, a magyar színikultúra felvirágoztatását. Ennek a sokirányú feladatnak aligha volt képes egyetlen színház is eleget tenni. Ám ahogy növekedtek a színházat eltartó rétegek, úgy sokasodtak a színházak és társulatok a fővárosban és vidéken egyaránt. Ez bizonyos munkamegosztásra adott lehetőséget. A múlt században a Nemzeti Színház - mai szóhasználattal - soktagozatú színház volt, a századfordulóra lassan egytagozatossá vált, saját otthonába költözött az opera, s megszülettek a különböző, könnyebb és igényesebb szórakoztató műfajok önálló színházai is. Ez a folyamat csaknem minden nemzeti színház esetében nyomon követhető, s ennek következménye legtöbbször a nemzeti színházak műsorának s ezzel együtt játékstílusának beszűkülése lett, a nemzeti színházakat menthetetlenül a múzeummá válás veszélye fenyegette - és fenyegeti.

A két világháború közötti Magyarország politikai-ideológiai arculata, a Tanácsköztársaság utáni politikai és társadalmi reakció alapjában határozta meg a kulturális élet és ezen belül a színházi élet alakulását, orientációját, közönségbázisát. Ebben a helyzetben a Nemzeti Színház fejlődése még inkább a bezárkózás irányába tolódott el. Klasszikus ciklusok, a nemzeti klasszikusok hagyományhű, tehát egyre porosabb felújításai, a művészi igények és a politikai lehetőségek közötti lavírozás eredményétől függő kortárs magyar műsorpolitika, a külföldi irodalom ideológiai szempontok szerinti erős szelekciója jellemzi az akkori Nemzeti Színházat, majdhogynem függetlenül attól, ki volt az igazgató. Az egymást váltó direktorok kinevezése a mindenkori politikai szituáció függvénye volt, s még a legkiválóbbak - Hevesi Sándor és Németh Antal - is csak erős megkötöttségek között tudták művészi céljaikat valóra váltani.

Más szellemű lett a Nemzeti Színház közvetlenül 1945 után. A Magyar Kommunista Párt közvetlen és közvetett támogatása, direkt és indirekt irányítása mellett elsőnek nyitotta meg kapuit, 1945. március elsején már a *Karnyónét* játszották, majd *a Tartuffe-öt, a Bánk bánt* Csehov-egyfelvonásosokat, Háy Gyula *Tiszazug* című drámáját, Madách *Civilizátorát* és Rahmanyinov *Viharos alkonyat* mutatták be alig egy fél szezon alatt A koalíciós időszak a színház történeté ben - nem utolsósorban Major Tamás törekvéseinek következtében - az egyi] legszebb és legeredményesebb korszak Ám ez nem elsősorban a természetes fej lődés következménye volt, hanem nagy részt abból a mesterségesen kialakítot helyzetből adódott, hogy míg a több megnyílt színház megmaradt magánvál lalkozásnak, ez állami szubvencióva dolgozhatott, a legkitűnőbb művésze] közreműködésével - a háború utáni na gyon nehéz gazdasági állapotok közepet te. Tehát addig soha nem tapasztalt pri vilegizált helyzetbe került a színház ugyanakkor viszonylagos művészi-ideo lógiai szabadsággal bírt. Minden nagy politikai-társadalmi megrázkódtatás a; zal az óriási művészi lehetőséggel ján hogy az előző időszakok mellőzött mű vei egyszerre szabad utat kapnak, s ez zel a lehetőséggel élt a Nemzeti Színház is, amikor sorra-rendre mutatta be a világ irodalom - s mindenekelőtt az orosz szovjet irodalom - azon klasszikus és félklasszikus műveit, amelyeket a meg előző évtizedekben nem lehetett játsza ni. Ezzel párhuzamosan természetese a magyar drámairodalom java is műsor ra került.

A fordulat éve, a színházak államos tása után a Nemzetiben is megváltozol a műsor és a játékstílus, de a színház művészi vezetői sokszor még az eltorzul politikai-ideológiai szellemben született sematikusnak nevezett műveket is meg tudták „emelni", élvezhetővé, ember léptékűvé tenni. (Példának okáért a Gel lért Endre rendezte Az *élet hídja* vagy Pavlenko *Boldogsága.) S* míg eleinte egy felől a magyar Sztanyiszlavszkij-iskola fel legvárának tekintették a Nemzetit, mál felől olyan művek kerülhettek műsorrá - esetenként nem kis előzetes vagy utóla gos harcok, viták árán - mint Déry Tibor *Talpsimogatója* (1949), Urbán Ernő *Ubor kafánja* (1951), majd hosszabb szüne után a *Bánk bán* és Az *ember tragédiája*

A színház koalíciós időkbeli sikerének illetve az ötvenes évek első felében ját szott kiemelkedő szerepének egyik döntő tényezője az volt, hogy többé-kevésbé harmonikusan tudtak együtt dolgozna olyan eltérő művészegyéniségek, min Gellért Endre és Major Tamás, Apáthi

Imre, Várkonyi Zoltán és Nádasdy Kálmán. Ez a harmónia a későbbiekben, amikor igencsak nagy szükség lett volna rá, például a hatvanas-hetvenes években, Both Béla és Marton Endre igazgatása idején, Major és Marton között nem tudott létrejönni, s ennek meglett a következménye.

A színházak államosítása után kiegyenlítettebbé váltak a színházak belső erőviszonyai, eltűntek a színházak közötti stílus- és profilkülönbségek. (Hogy ez amennyiben volt jó vagy rossz, az most más kérdés.) A színházak alig különböztek egymástól műsorukban, stílusukban, azaz a Nemzeti Színház sem volt már az első színháza az országnak, csupán annyiban emelkedett ki a többi közül, amennyiben itt válogatottabb művészi erőket tudtak foglalkoztatni.

Az 1956-os eseményeket követő szellemi-ideológiai megtorpanás az egész színházi életet megrázta. Emberi, politikai meghasonlások tizedelték meg a Nemzeti Színházat is, a szó szoros értelmében és úgy is, hogy jó páran más szín-házakban vagy a pálya szélén folytattákfolytathatták működésüket. Ugyanakkor a fokozatos gazdasági és ideológiai konszolidáció során bekövetkezett ugyanaz a helyzet, mint a felszabadulás után: az ötvenes években értelmetlenül tiltott művek tömege árasztotta el a könyvesboltokat, a folyóiratokat - és a színházakat is. Az új problematikájú művek új játékstílust is igényeltek, s a színházak egymással versengve igyekeztek egyszerre kielégíteni a közönség jogos új iránti igényét és az ezzel járó színészi-rendezői megújulás követelményét. Az utóbbinak azonban az alkotók csak alig--alig tudtak eleget tenni, s ebben a folyamatban alighanem a Nemzeti Színház mutatkozott a legkonzervatívabbnak. Csak a hatvanas évek közepe táján lett egyre határozottabb Major Tamás sokat idézett művészi kibontakozása. Brecht-interpretációi, az újraértelmezett Shakespeare-előadások, a világszínházi tendenciákat integráló törekvése, a művészi elveinek és gyakorlatának konzekvenciája megtermékenyítette az egész magyar színházi életet, ugyanakkor paradox módon mélyítette a Nemzeti Színház vezetésén belüli ellentéteket. Mind jobban kiütközött, hogy különböző művészi irányzatok áll-nak egymással szemben, az egyik oldalon a társadalmi kérdésektől ódzkodó, konzervatív szemléletű, a klasszikusokat muzeális értékként kezelő, ugyanakkor a kortárs nyugati drámairodalom divatos, gyakran bulvárszínezetű műveihez vonzódó koncepció állt, míg a másikon a társadalmi elkötelezettséget nyíltan vállaló, a gondolatokat korszerű módszerek-kel és formákkal közvetítő, a nézőt nem elandalítani, hanem megrázni akaró, színházcentrikus elképzelés. S míg a többi színház kezdte megtalálni saját stílusát, s mindinkább meg lehetett különböztetni egymástól a színházakat, a Nemzetiben csak a rendezők produktumai váltak el stilárisan egymástól : egyes előadások vihart és vitákat kavartak, mások, a többség, unalomba fúlt. Marton Endre igazgatása alatt a helyzet a végletekig kiéleződött, a színház elvesztette közönségét, az erőszakoltan, minőségi szelekció nélkül bemutatott magyar darabok s az ezek nyomán létrehozott Magyar klasszikus és modern drámák hetei közönybe fulladtak, s bekövetkezett az az állapot, amely-ben -- Keresztury Dezső szavaival - „az új vezetés olyan meglehetősen széteső, egymástól erősen eltérő érdekektől, céltudatoktól vezetett társulatot vett át, amelynek java része évek óta alig jut színpadra, magánya tele van sértődöttséggel vagy a túlterheltség panaszaival s az ebből fakadó ingerültséggel és türelmetlenséggel".

A Nemzeti Színház funkcióvesztése tehát nem egyik napról a másikra következett be, hanem hosszú és ellentmondásos folyamat - történelmi és színháztörténeti -- eredménye, amelyben különösen lényeges szakasz a felszabadulást követő három évtized. Anélkül, hogy bárkinek a személyes felelősségét kisebbíteni akarnánk, világosan látni kell: a Nemzeti Színház szerepét és funkcióját mindenekelőtt objektív tényezők szabják meg, történelmi-politikai sorsfordulók, a tártársadalmi fejlődés általános és a művészetben ható speciális tendenciái. A huszadik század utolsó évtizedeiben nem lehet számon kérni olyan elveket és törekvéseket, amelyek jogosak és igazak voltak egy évszázaddal ezelőtt. Megváltozott példának okáért a nemzet, a hazafiság, a „nemzeti reprezentáció" és egyéb e tárgykörbe vonható fogalmak tartalma. Egyesek végképp kivesztek tudatunkból, mások módosultak, szegényedtek vagy gazdagodtak. A múlt században a *nemzeti* mindenekelőtt a megkülönböztetést hangsúlyozta, azt, ami *elválaszt* a többi nációtól, ami *különbbé* tesz másoknál, s amelynek feltétlen igazolását a nemzeti múlt dicsőítése szolgálta. Ma, az internacionalizmus, a legkülönfélébb integrációk térhódításának korában, amikor egy nemzet fennmaradására csak a többiekkel való együttműködés esetén van esély, nyilvánvalóan más lesz *a nemzeti* szó tartalma. Természetesen megtartja a nemzeti sajátosságok hangsúlyozását - szükség is van a nemzeti nyelv, a csak az adott nemzetre jellemző sajátosságok ápolására és erősítésére - de a hangsúly a különbözőségen s nem a különbek vagyunkon van és lehet. S ha módosult a nemzet és nemzeti kifejezések tartalma, nyilván-valóan módosulnia kell a színház jelzőjeként is. Éppen ezért anakronisztikus az a nosztalgikus vágy, hogy a Nemzeti Színház „a másfél évszázada eleven hagyományokhoz" kötődjön, hogy „a magyar nemzeti érzés- és tárgyvilág" kifejezője legyen, hogy „a magyar tárgyvilágú és szellemű drámaírás elsőrenden fontos műhelye" maradjon és legyen.

Ez a problémakör szorosan összefügg a Nemzeti Színház körül folyó polémiák másik sarkalatos kérdésével, a színház és a magyar dráma kapcsolatával. Visszautalva a Nemzeti Színház kialakulására és az akkor betöltött szerepére, nyilvánvaló, hogy míg egyetlen számot-tevő színháza van a nemzetnek, ennek kell a magyar drámaírás bábájának és istápolójának lennie. Ha végigtekintünk a múlt század magyar drámairodalmán, kritikusan és önámítás nélkül be kell látnunk, igencsak vérszegény a színház és irodalom együttműködésének eredménye. Keresztury Dezső így ír erről tanulmányában: „Sajnos, el kell fogadnunk a tényt, hogy drámairodalmunk sem a színkép tágasságában, sem mennyiségében, sem minőségében nem egyenrangú verses és prózai szépirodalmunkkal. Néhány magányos orom; elég változatos és a színjátszás közvetlen céljaira használható, de korához kötött s ennek elhanyatlása után hamar avuló rutindarabok; félbemaradt vagy rosszul született remekműígéretek s a titkos drámaírók határtalan vad nádasai: ez az, ami a magyar dráma múltja felé forduló műsorpolitikus elé tárul." Ehhez nincs mit hozzátenni.

De nem sokkal kedvezőbb a kép a századfordulón vagy a két világháború közötti időszakban sem. Míg például a Vígszínház kialakította a maga szerzőgárdáját, a Nemzeti arra soha nem volt képes, hogy egy sajátos stílust és ízlést képviselő írómagot vonzzon maga köré. A klasszikusok mellett elsősorban a kommersznek, az úri középosztály kedvelt és bevált íróinak adott helyet, s

csak elvétve, a kor lehetőségei szerint a Nyugat szerzőkörének vagy a progresszívnak számító íróknak, akkor is csak egy-egy próbálkozás erejéig. A legtanulságosabb e szempontból Móricz Zsigmond és Hevesi Sándor ellentmondásoktól nem mentes és művészi eredményét tekintve minden esetben vészes művészi kompromisszumokra vezető együttműködése.

A felszabadulás utáni időszakban a sűrűn váltakozó politikai periódusoknak megfelelően változott a színház *és a magyar* dráma kapcsolata. A koalíciós időben *a Bánk bán,* Móricz, Mikszáth művei mellett a Szovjetunióból visszatérő Háy Gyula több darabját játszották, és Illyés Gyula *Lélekbúvár* ját is. *Az* ötvenes években a kor ízlését kifejező *Az élet hídja* (Háy Gyula) vagy a *Tűkeresztség* (Urbán Ernő) mellett a már említett Déry- és Urbán-darabok is szerepeltek, valamint Illyés Gyula számos műve (*Fáklyaláng, Az ozorai példa, Dózsa György).* Majd a korszak végén, 1955-ben megszólalt Németh László is a Nemzeti-ben, hogy aztán többkevesebb rend-szerességgel állandó szerzője legyen a színháznak. Illyés Gyula és a színház kapcsolata azonban furcsán alakult. Míg az ötvenes években a Nemzeti természetes kötelességének tekintette, hogy Illyés - a kor nem mindig irodalmi követelményeit is részben érvényesítő - drámáinak első bemutatója legyen, addig ezt a későbbiekben nem tartotta feladatának. Jellemző példa erre *a Kegyenc* című darabja, amelyet a szerző a Nemzetinek ajánlott fel először, de mivel az nem tartott rá igényt, a veszprémi színház mutatta be 197z-ben, s csak öt évvel később játszotta el a Nemzeti. Nem csoda, ha Illyés Gyula másutt találta meg színházi műhelyét, és évek óta Pécsnek írja a darabjait. Marton Endre a magyar dráma elsőszámú műhelyének deklarálta a Nemzeti Színházat, s Keresztury Dezső által is idézett nyilatkozatában kijelentette, hogy „a Nemzeti Szín-háznak elsősorban a nagy hagyományok színházának kell lennie . . . úgy, ahogyan Vörösmarty Mihály szól hozzánk: »A múltat tiszteld a jelenben s tartsd meg a jövőnek! « " . E kritériumnak a mai magyar írók közül aligha felelhetne meg jobban más, mint Illyés Gyula, ám az ő darabjait nem vagy csak késve, a vidéki be-mutatók után játszották. Helyette számos olyan más műfajban jeles szerző - mint Erdélyi Sándor, Kende Sándor, Kopányi György, Palotai Boris, hogy csak néhá nyat ragadjunk ki a sorból - félig vagy még kevésbé kész darabja kapott színpadot, akikről azóta bebizonyosodott, hogy a hozzájuk fűzött remények vérmesek voltak, a magyar dráma megújítását nem tőlük várhatjuk.

A dramaturglai orientáció hiányosságait, a szelekció kínos torzulásait jelzi, hogy miközben más színházak - fővárosiak és vidékiek - az elmúlt időszak maradandó értékeinek bizonyult műveit mutatták be, a Nemzeti képtelen volt kapcsolatot találni a drámaírók legjobbjaival, s nem vett tudomást a határainkon túl élő magyar szerzők műveiről sem. Példaként álljon itt az 1970-71 évek műsora. Csurka *Ki lesz a bálanya?,* Szakonyi *Adáshiba,* Örkény *Tóték* és *Macskajáték,* Fejes Endre *Vonó Ignác* szerepel más színházak műsorán, és lett az évadok kirobbanó sikere, szellemi-művészi eseménye, ugyanakkora Nemzeti Erdélyi Sándor *Mozaikokját,* Örkény István legkevésbé sikerült művét, *a Sötét galambot,* Raffai Sarolta szintén kevésbé sikerült Az *utolsó tétjét,* valamint Csurka István - ugyancsak nem a legjobbnak ítélt mű-

ét - *Döglött aknákját* játszotta. Nem volt jobb a helyzet akkor sem, amikor erőltetett ütemben egymást követték a magyar bemutatók és felújítások, mivel a legtöbb esetben felületes dramaturglai előkészítést követően, nem kellően kiérlelt rendezői megvalósításban születtek meg ezek az előadások.

Ha jól szemügyre vesszük a Nemzeti Színház elmúlt majd' másfél százados történetét, meg kell állapítanunk, hogy soha nem volt képes valódi szellemi műhellyé, az írók és a színház közös alkotó helyévé válnia, még azokban az időkben sem, amelyekben viszonylag sok kor-társ és nem kortárs művét állították színpadra, így az a teória, miszerint a bemutatási kötelezettség nélküli írás len-ne a drámairodalom kerékkötője, alig-alig állja meg a helyét.

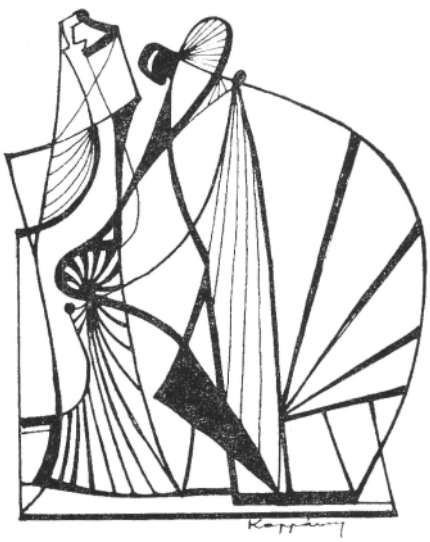
Tehát az a türelmetlen követelmény, hogy a Nemzeti Színház legyen hagyományaihoz hű istápolója a magyar drámának, meglehetősen megkérdőjelezhető kívánság. Inkább azt kellene kívánni, hogy végre-valahára ténylegesen alakuljon ki a Nemzetinél - ahogy egynéhány más színháznál már kezd kialakulni - egy olyan alkotó kör, amely a színházi emberekkel azonos érdeklődésű, hitvallású és elkötelezettségű.

Mert a színháznak - s a Nemzeti Színháznak különösen - elsősorban elkötelezettnek kell lennie. A kor kihívásaira kell érzékenyen reagálnia, s ezekre a kihívásokra kell, ha másként nem, há[t] kérdés formájában, válaszolnia. Ahogy tizenkilencedik század második felében nemzetté válás és a nemzetként fennmaradás volt a kor első számú parancsa ahogy a két világháború között egy erőszakosan meghirdetett és elfogadtatott értékrend hamisságát kellett - s hellyelközzel lehetett is - megkérdőjelezni ahogy a sematizmus uniformizáltságá- val szemben az egyént, a személyisége kellett a lehetséges helyeken és módo kori felmutatni, ma, felgyorsult korunk ban más és más újabb kihívásokra kell művésznek válaszolnia. S a válaszadás kísérleteknek szembesítenie kell a nézői a korproblémákkal, vagy ahogy Szilád János, a Nemzeti Színház igazgatója megfogalmazta: „A művészet azzal se gítheti a társadalmi fejlődést, hogy tudatosítja az egyén és a közösség lét- és sorsproblémáit." Ezek a „lét- és sors problémák" ma már csak részben fogal mazódnak meg „nemzeti" vagy „hazai" problémákként, sok szempontból egye temes jellegűek avagy a nemzetin belül struktúrát érintők. Az egyén és a közös ség, az egyén és a személytelenedő társa dalmi mechanizmusok, a demokrácia é a hatalom konfliktusai, az egyén elmagá nyosodása, kommunikációképtelenség épp olyan fontos kérdések, mint a nem zet és a világ, a nemzet és a nemzetisé gek, a múlt és a jelen kapcsolatait bon colgatók.

A művészeteknek, így a drámairo dalomnak és a színháznak, mindenek előtt gondolatokat kell közvetítenie, ez a magától értetődő követelmény azért hangsúlyozandó, mert egyre inkább ta pasztalhatjuk „az egyén és a közössé lét- és sorsproblémáit" messze ívben el kerülő produktumok sokasodását. A magyar irodalom egésze, s ezen belül drámairodalom különösen, óvakodik konfliktusosságtól, s ez mutatkozik meg a színházak nem kielégítő számúnak ítélt magyar bemutatóin is. Kevés a: olyan dráma, amely a magyar valóság ból kiindulva szembesítené a nézőt ön magával és a környezetével, amely tény legesen a leglényegesebb lappangó vag[y] nyílt társadalmi, emberi konfliktusokat tárná föl. Ilyen esetben a színház - a ma gát elkötelezettnek tartó, társadalmi hi vatástudattal rendelkező színház - meg próbálja a maga mondandóját más, világirodalom klasszikus és mai, ám a: adott konfliktust mégis megközelítő mű vel elmondani.

A Nemzeti Színház új vezetőit eddigi munkásságuk, valamint a Nemzeti Színházban rövid idő alatt bemutatott előadásaik alapján olyan művészeknek tartjuk, akik a Nemzeti Színház legjobb, a lehetséges legprogresszívabb hagyományaihoz kötődve elkötelezett, a kor kihívásainak korszerűen, sokoldalúan, gondolkodva és gondolkodtatva megfelelő színházat akarnak és tudnak csinál-ni. Ám ahhoz, hogy valóban létrejöjjön egy ilyen színház, mindenekelőtt alkotói nyugalomra, valamint mindannyiunk türelmére van szükség. A jelenlegi vezetés hallatlanul súlyos örökséget vett át, s *egy* dezorganizált intézményből csak bizonyos idő elteltével és szívós munkával lehet eszmeileg, művészileg jól működő szellemi alkotóműhelyt kialakítani.

A megújuló Nemzeti Színház valójában nem azzal lehet első a többi színház között, hogy „elhappolja a belátható időn belül legsikeresebbnek ígérkező szerzőket", sem azzal, hogy „a magyar nemzeti érzés és gondolatvilág" kifejezője lesz, sem azzal, hogy egy meglehetősen ködösen értelmezhető múlthoz igazodik, hanem azzal, hogy mindenkinél érzékenyebben reagál a „lét- és sorsproblémák ra", hogy az általa kisugárzott gondolatok és kérdések mindenkinél pontosabban és felkavaróbban fogalmazzák meg azt, amit a közönség, a társa-dalom tagjai éreznek, átélnek, hogy ma - ximálisan betölti az embernek, a társadalmi igazságok nak elkötelezett művészet hivatását. Ehhez a Nemzeti Színház vezetésében, kibontakozó koncepciójában minden garancia megvan, valóraváltásukban segíteni kell őket.



BALLA LÁSZLÓ

A színházi zene és a látvány

Minden akciónak van zeneisége, és minden zenei momentumból kibontható valamilyen akció, akciótöredék vagy akciószimbólum. A zenének és a mozgásnak ez az őseredeti kapcsolata nem szorul további magyarázatra. Jelen eset-ben akció alatt olyan egyszerű vagy összetett mozgást értünk, mely jelentéssel ruházható fel. A jelentést a mozgás involválja, de a jelentés ki is mondható, le is írható. A leírt jelentés - a szöveg - tehát képviselheti a mozgást, és ez lehetővé teszi konkrét mozgás nélkül is egy adott szöveg megzenésítését. A mozgás megzenésítését (vagy a zenére való mozgást) tágabb értelemben balettnek nevezhetjük, míg a szöveg megzenésítését tágabb értelemben operának. A balettet elsődlegesen táncműfajnak minősítjük, az operát zenei műfajnak. A színházi előadás lényege a színészi játék, a meg-írt darab szövegének játék keretében történő megelevenítése. A színházi elő-adás ennélfogva mozgás és szöveg új egységként való megjelenése, térben és időben z a j l ó látványosság. A mozgásrészt felfoghatjuk „balettnek", a szövegrészt „operának", hiszen mind a mozgásnak, mind a beszédnek van zeneisége (ritmus és dallam). A színházi előadás-nak azonban önmaga tökéletes kifejezéséhez nincs feltétlenül szüksége tánccal egyenértékű zenére, énekkel egyenértékű dallamra. Mint ahogy még díszlet nélkül is lehet kitűnő színházi előadást produkálni. Asszociációs rendszerünk működését azonban nem tudjuk kikapcsolni, tudatos vagy kevésbé tudatos formában a látványt kiegészítjük képzelőtehetségünk, műveltségünk, élményeink alapján. A színházi előadás tehát végső soron asszociációs teljesség igényét rejti magában, amit a rendező igyekszik is figyelembe venni, a jó rendezés pedig meg is valósít. Az asszociációs teljességbe elsősorban a térben-időben zajló látvány konkrét vonatkozásai tartoznak. Az akusztikai élménynek is azokat a részeit tartjuk elsődlegesen fontosnak, amelyek egy tárgy leesését vagy odavágását, lépések zaját, ajtó becsapódását stb. jelentik, tehát amelyek asszociációs rendszerünkben evidenciaként vannak jelen. Ezek, végső soron még szimbolikus értelemben is, természeti zajoknak minősíthetők (például, ha egy ajtó becsapódását dobütés jelzi). A színházban a mozgás (játék) és a beszéd (hang-játék) tehát nem igényel elsődlegesen zenei megfogalmazást vagy kifejezést, ugyanígy az elvárható színházi akusztikai élmény nem elsődlegesen zenei élmény. A színházban a zene tágabb értelemben a l á t v á n y része kell hogy legyen, ami azt jelenti, hogy *a zene eszközeivel nem elsődlegesen zenei funkciót lát el.*

Ha jól végiggondoljuk, a színházi zeneszerző - ha jól végzi munkáját - nem a mozgást és nem is a szöveget (tartalmi értelemben) zenésíti meg. Nem közelíthet sem a „balett", sem az „opera" felől. Munkájával speciális funkciót kell ellátnia, hogy úgy mondjuk, itt kevés a zeneszerzői szimpátia, „együttérzés".

Az élővilág biológiai orientációjának egyik igen fontos tényezője a hangingerek általi tájékozódás. Az önfenntartás, a fajfenntartás a fejlettebb élőlények-nél az akusztikai élmények kel is igen szoros, reflexes kapcsolatban állnak. A természeti élőlények számára viszonylag kevés „közömbös" hang létezik, szinte mindegyiknek „jelentése" van, mely táplálkozásával, szaporodásával, fennmaradásával stb. függ össze. Minél fejlettebb egy élőlény, annál gazdagabb, ár-nyaltabb jelentésű számára az akusztikai élmény, annál könnyebben igazodik el a konkrét és absztrakt hangzások birodalmában. A legelvontabb akusztikai élmény kétségkívül az emberi zene, ugyanakkor semmi sem akadályozza abban, hogy a legkonkrétabb tartalmak kifejezésére is alkalmas legyen. Mivel a zenei élmény elemi szinten érzelmi-indulati életünkben gyökerezik, legel-vontabb formájában sem veszti el érzelmi-indulati tartalmát. Az emberi zene teljes mértékben képes az intellektuális érzelmek és indulatok kifejezésére is. Ez a szinte korlátlan kifejezőereje teszi lehetővé, hogy mozgást, szöveget, érzelmet, indulatot egymagában is képviseljen. Ezért járunk hangversenyre, ezért hallgatunk zenét úton-útfélen „ön-magában" is. A színházba természetesen nem azért megyünk, hogy zenét hallgassunk, hogy a zene pótolja a színházat. A színházban a zene tehát viszonylago-

* A Magyar Színházi Intézet részére írt tanulmány,

san alárendelt funkciót tölt be, és szerepe mindig az adott status asszociatív elmélyítése. A színházi zeneszerző alapélménye a darab alapélményének megfelelő rezonancia. A zeneszerzőben a zenének először a jellege szólal meg, és ez nem különbözhet a darab jellegétől. A konkrét megvalósítás csak ennek jegyében történhet, függetlenül bármiféle önálló zenei értéktől. A színházban a zene nem szól folyamatosan, mint ahogy egy világítási effektus sem kíséri végig a darabot. A zeneszerző tehát - általában a rendezővel egyeztetve - bizonyos részek, ezen belül bizonyos szituációk keretében szólaltat meg zenét. A szituációnak van egy tágabb értelemben vett zeneisége, mely a szituáció érzel-mi-indulati töltésével együtt járó ideg-rendszeri alapfolyamatok reflexszerűen hozzákapcsolódott akusztikai élményeit jelenti, ettől tehát lényegében eltérni nem lehet, akkor sem, ha absztrakt zenei forma fejezi ki a szituáció zenei lényegét.

A színházi zeneszerző ezek szerint egy adott drámai szituáció zenei lényegét fejezi ki, anélkül, hogy a szituáció mozgás- vagy szövegbeli összetevőit helyettesítené vagy helyettesíthetné. A színházi zene így a szituáció érzelmi-indulati töltésének és intellektuális funkciójának *aláhúzását,* a drámai kontúrok szinte látható megvastagítását, az élménykomplexum asszociatív kiteljesítését jelentheti a darabon belül.

A zeneszerző dolga, hogy a zenei összetevők közül melyiket választja adott esetben fő kifejező eszközként, a ritmus, a dallam vagy a harmónia lehetőségein belül.

A színházi zeneszerző ritkán használja a megszokott zenei formákat. Számára a zene *dramaturgiai* funkciója fontos, a látvány elmélyítése, mely inkább zenei gesztusokat, méghozzá a szituáció érzelmi-indulati-intellektuális lényegét kifejező gesztusokat igényel (mint ahogy egy jellemző kézmozdulattal a mondat értelmét könnyen érthetővé, plasztikussá tesszük), mintsem összefüggő, megformált zenei részeket. A színházi zenei gesztus egy sóhaj, egy mozdulat, egy gondolat ekvivalense, mely önmagában ugyanúgy nem hordozza a drámai szituációt, mint ahogy a jellemző kéz-mozdulat sem drámai a szöveg és a szituáció nélkül.

A fentiekben vázolt színházi zene természetesen csak egyike az előadásokhoz hozzárendelhető megoldásoknak. Álta lános gyakorlat ismert zenékből „hozzávágni" a darabhoz bizonyos részeket, melyek valamilyen értelemben kifejezik a történés vonatkozásait, akár tárgyszerű, akár átvitt értelemben. Ez a legkevésbé önálló színházi zene is lehet funkcionálisan helytálló, az előadás komplex asszociációs rendszerét gazdagító. A puszta illusztrálás vagy a „hangulati" hatás felhasználása inkább defunkcionálja a zenét, mintsem előrevinné a drámai történést.

A közismert jelentésű zenék adott helyen való felhasználása eredményezhet komikus, groteszk, érzelgős stb. hatást, mint ilyen a rendezői *fogások* egyikeként értékelhető, dramaturgiai szerepe konkrét, lényegében mindenkinél ugyanazt a hatást éri el.

A zenei nyelvezet önmagában nem dramaturgiai elem. Hogy egy darabban stílushű vagy nem stílushű zene szólal meg, annak nincs elsődleges jelentősége. Lehet a zene stiláris célzásokkal korszerű vagy korszerű célzásokkal stiláris, funkcionalitása nem ettől függ.

A színházi zene általában egy adott rendezés keretein belül érvényes. Megváltozott rendezési koncepció értelmetlenné teheti a korábban jól funkcionáló zenét. A színházi zenét tehát a látvány részének kell tekinteni, lényegét tekintve együtt él, együtt hal az előadással, mint a látvány többi része. A színházban a zene nem cél, hanem eszköz. Esz-köz mivolta funkcionális-dramaturgiai értelemben nyer jelentőséget, konkrét összefüggésekben. Mindig az összhatás dönti cl a választott megoldás helyességét, mint ahogy egy színészi gesztus is csak adott kontextusban érheti el a szándékolt hatást.

A zene megszólaltatása a színházban részben technikai kérdés, részben rendezői koncepció függvénye. Eltérő dramaturgiai felhangjai vannak a gépi úton történő és az élő zenei megszólaltatás-nak. Mindkét esetben az a fontos, hogy ne szükségmegoldásként hasson egyik vagy másik megszólaltatási mód. Az élő zene - talán hosszabb múltja révén is - szervesebben kapcsolódik az előadás egészéhez, asszociációs igényünket nagyobb mértékben elégíti ki, mint a gépzene. Előző esetben a zenei megszólaltatás képes az előadások dinamizmusát követ-ni, együtt változik a darab estéről esté-re történő élő változásaival. A gépzene merev, nem követi azokat a szavakkal alig kifejezhető eltéréseket, melyek a színházi produkció egyik igen fontos tulajdonságával függenek össze, a rugalmas improvizáció lehetőségével sőt szükségességével. (Tanulságos kísérlet lenne ugyanazon jelenet különböző előadásokon való képmagnóra rögzítése és utólagos, részletes összehasonlítása.) Bármilyen élő zene előadása során messzemenően élünk ezekkel a lehetőségekkel, amelyet aktuális diszpozíciónak nevezünk.

Végezetül azt mondhatjuk, hogy különböző okok folytán távolról sem használjuk ki azokat a lehetőségeket, amelyeket a színházi zene alkalmazása jelent, illetve alkalmazása esetén sok a bizonytalanság, dramaturgiai értelemben vett félreértés. Jelen dolgozat az adekvát színházi zenei gyakorlat fontosságára kívánja felhívni a figyelmet, a színházi összprodukció hatásának elmélyítése érdekében.

E számunk szerzői:

BALLA LÁSZLÓ ideggyógyász

BALOGH TIBOR a Színházművészeti Szövetség munkatársa

BÉCSY TAMÁS az ELTE Világirodalmi Tanszékének docense

ÉZSIÁS ERZSÉBET a Kulturális Minisztérium főelőadója

FORRAY KATALIN újságíró, a SZÍNHÁZ. munkatársa

FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője

GYARMATI BÉLA, a miskolci Nemzeti Színház igazgatója

GYÖRGY PÉTER az ELTE Esztétika Tanszékének tudományos ösztöndíjasa

KERESZTURY DEZSŐ író

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel Magazine munkatársa

SPIRÓ GYÖRGY író

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg, a Színházi intézet munkatársa

SZEKRÉNYESY JÚLIA újságíró, az Élet és Irodalom munkatársa

SZÍNHÁZ

THEATRE

EVUE MENSUELLE
E L'ART THEATRAL
irecteur: IVÁN BOLDIZSÁR
édacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

ibor Balogh:

e théâtre de la plénitude

e Théâtre Gorki de Léningrad s'est pré-
nté dans notre pays avec trois spectacles:
Győr ils ont joué l'adaptation du *Don*
encieux de Cholokhov, tandis qu'à Buda-
est ils ont offert l'adaptation de *Holstomer*,
n récit de Tolstoï ainsi que *Les Loups et*
agneaux d'Ostrovski. En appréciant ces
ois mises en scène monumentales de
ovstonogov, le critique souligne l'absence
s points communs dans la culture théât-
le de nos deux pays et c'est à cette absence
n'il attribue la différence entre le système
gestes, les associations théâtrales, le sens
s symboles etc. caractérisant respective-
ent le théâtre russe et le théâtre hongrois.
éanmoins ces trois spectacles ont réussi
créer entre la scène et la salle un contact
tense.

ndit Szántó:

choc d'une nuit d'été

Deutsches Theater de Berlin, invité à
udapest, y a amené *La Foire de Plunders-*
ilern de Peter Hacks, *Philoctète* de Heiner
üller et *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakes-
are. Notre critique, citant les premiers
hos de presse de la tournée, veut surtout
finir les expériences et les leçons que le
éâtre hongrois pourrait tirer de la pra-
ue de cet ensemble, nourri par les tradi-
ns brechtiennes.

yörgy Spiró:

eux représentations Stary Teatr de Cracovie

pièce *Libération* de Wyspianski, jouée par
Stary Teatr de Cracovie à Budapest dans
mise en scène de Konrad Swinarski, est
e ouevre de première importance du ré-
rtoire polonais classique; c'est dommage
e le public hongrois l'ait connue dans
e nouvelle interprétation pleine de cou-
res que notre critique considère arbitrai-
. Il admire par contre sans réserves *Les*
nigrés de Mrożek dans la réalisation
Andrzej Wajda.

más Bécsy:

rite au théâtre

st à Szeged qu'eut lieu la création natio-
e des *Cenci* de Shelley. La mise en scène de
zsef Ruszt équivaut à une vision rituelle
hautement personnelle. A propos de cet événement d'importance historique le critique analyse aussi les recherches stylistiques du théâtre de Szeged.

Péter György:

Strindberg dans la nuit

Malgré sa publication hongroise d'il y a quelques ans, *La Nuit des Tribades* de l'auteur Per Olov Enquist, créée à Miskolc, comptait pour un texte à peu près inconnu. Ce libre traitement du mythe strindbergien a inspiré plusieurs interprétations fort remarquables.

I. N.:

Mise en scène: Árpád Árkosi

Malgré le fait qu'il soit actif au théâtre depuis dix ans, Árpád Árkosi doit probablement être présenté même aux gens de la profession. Ayant obtenu un diplôme d'ingénieur, le jeune homme a travaillé d'abord au théâtre amateur et ne devint professionnel qu'il y a un an. Déjà ses premiers spectacles, nés au sein du mouvement amateur, ont suscité un écho vif. Au cours de la saison passée il a travaillé pour la première fois avec des ensembles professionnels, à Szolnok et à Szeged, où il a mis en scène des pièces de Tadeusz Różewicz, d'Edward Albee et de Reginald Rose.

Anna Földes:

Le spectre de Hamlet à Óbuda

Halmi, pièce de Géza Bereményi qui constitue une variation contemporaine du thème de *Hamlet* a remporté, lors de sa création à Kaposvár au cours de la saison passée, un succès exceptionnel. La reprise dont s'est chargé dans la capitale le Théâtre József Attila ne réussit pas à insuffler au texte une véritable vie scénique.

Júlia Szekrényesy:

Meurtres dans la serre

Menyhért Lengyel était un des auteurs les plus populaires du tournant du siècle. Le Théâtre National de Pécs a offert de sa pièce *Typhon* une reprise soignée et correcte – mais il paraît que cette dramaturgie trop bien faite d'antan n'est plus capable à charmer le public.

Erzsébet Ézsiás:

Biographie publique sur la scène

A propos de *Trajet modifié*, nouvelle pièce de Lajos Maróti créée au Théâtre József Attila, notre critique fait le bilan de la carrière, de l'évolution et de l'orientation spirituelle de Maróti, ex-physicien devenu auteur dramatique.

Katalin Forray:

Inventaire avec bicyclette et pain de sucre

C'est le Théâtre Katona József de Kecskemét qui a créé *Les Soldes*, pièce à inspiration poétique de Ottó Tolnay, auteur hongrois vivant en Yougoslavie. La mise en scène de Péter Tömöry abonde en trouvailles judicieuses mais manque d'offrir un équivalent scénique des dimensions de la vision historique qui se dégage de la pièce.

Béla Gyarmati:

«L'Oiselet volage» dans la grange

Il y a cinq ans, l'ensemble du Théâtre National de Miskolc avait présenté la comédie *L'Oiselet volage* de Ruzante d'abord dans la grange de la coopérative agricole de Sárospatak et c'est ici qu'ont lieu récemment la centième représentation aussi. Dans notre revue, le directeur du théâtre commente ce spectacle irrégulier.

Katalin Róna:

Devons-nous plaindre l'habitant de la tanière?

Le Théâtre Réflecteur vient de présenter un monodrame adapté du récit *La Créature douce* de Dostoïévski. Notre collaboratrice analyse le spectacle et l'interprétation mémorable qu'y donne l'acteur Géza Tordy.

Dezső Keresztury:

Le Théâtre National et la littérature dramatique hongroise

Au cours des derniers dix-huit mois les discussions, racontars et conjectures entourant le Théâtre National se sont ranimés. Dezső Keresztury, écrivain et publiciste de renom consacre son essai à la mission culturelle que ce théâtre remplissait dans le passé et qu'elle conserve ou devrait conserver dans le présent aussi, comme héritage de premiere importance. C'est pourquoi il relève la fonction primordiale de la littérature dramatique hongroise qu'à son avis la direction récemment rajeunie de l'établissement ne soigne pas dans une mesure suffisante.

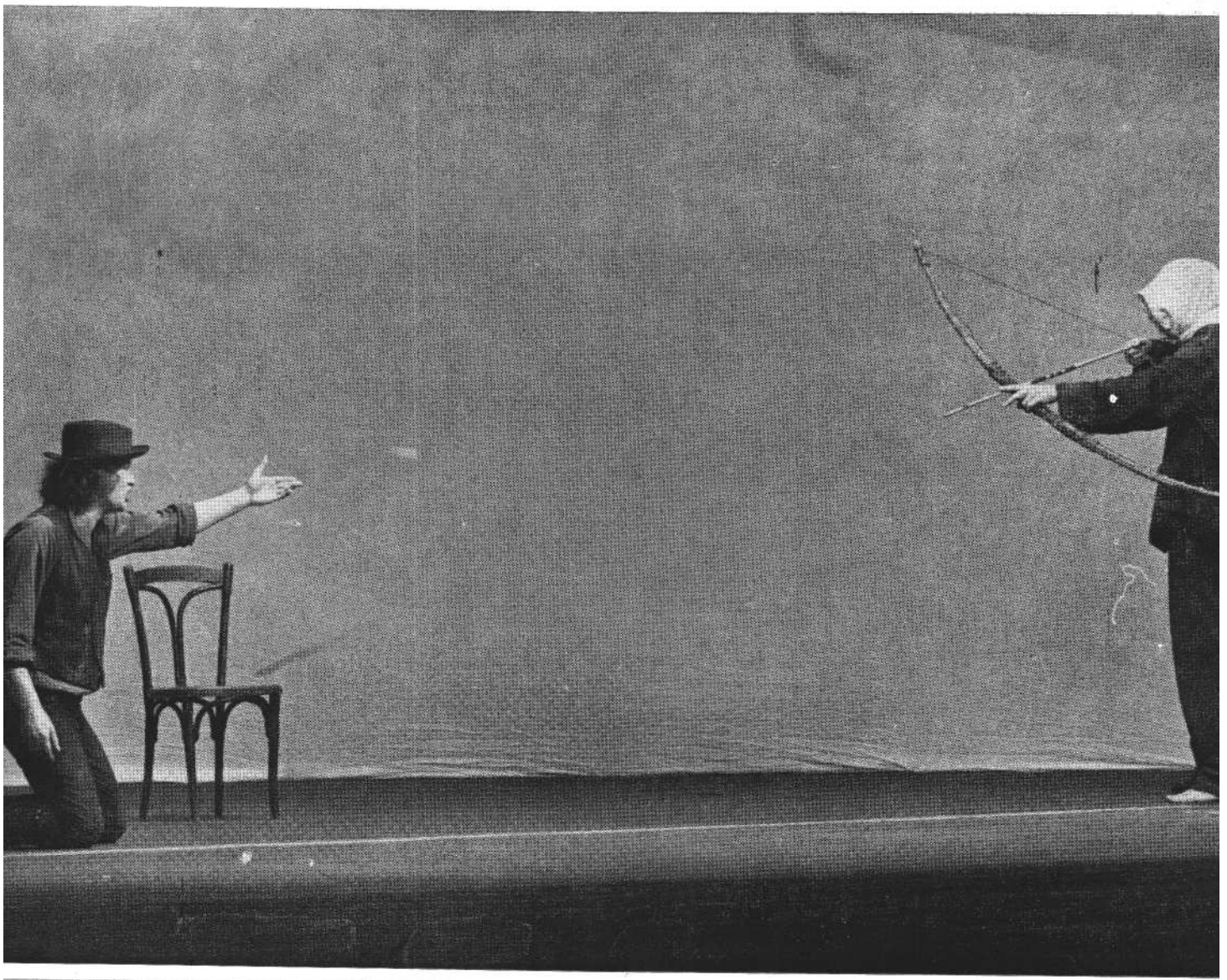
István Nánay:

L'engagement du Théâtre National

Contestant certaines vues de Keresztury, notre collaborateur passe en revue les 150 ans de l'histoire du Théâtre National. Il estime que malgré plusieurs tentatives de mérite, le théâtre n'a jamais réussi a former dans son sein un véritable atelier de création. Par ses résultats achevés jusqu'à présent, la nouvelle direction autorise aux espoirs les plus beaux mais pour arriver à la récolte, elle a besoin des années d'un travail long et persévérant – et de la part de l'opinion publique, de l'encouragement et de la patience.

László Balla:

La musique théâtrale et le spectacle

L'auteur analyse les rapports de la musique, du mouvement et du texte sur le plan général et en particulier sous l'aspect du théâtre. Il souligne qu'au théâtre la fonction de la musique n'est point purement musicale mais que, par contre, c'est son rapport organique et fonctionnel avec le spectacle, qui lui assure son sens. Pour terminer, il traite des problèmes techniques de la musique au théâtre et de leur rôle dans la totalité de la représentation.

Ára: 25,– Ft