SZÍNHÁZ

Malonyay Dezső: Színházi ifjúsági parlament • Hermann István: Sárospataky István Zórája a Pécsi Nemzeti Színházban • Mihályi Gábor: Jelenetek Rákóczi életéből • Nánay István: Megszelídített előadások • Szeredás András: Don Carlos passiója • Földes Anna: Kecskeméti találkozás Peterdi Nagy László: A Cseresznyéskert története • Czére Béla: Vázlat Móricz dramaturgiájáról • Molnár Gál Péter: Színházi útijegyzetek • Bécsy Tamás: Hevesi Sándor drámaelméletéről

1975

Február

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VIII. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1975. FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

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

Indexszám: 25.797

74.3740 – Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Pásztor Erzsi (Zóra) és Dávid Kiss Ferenc (Petár) Sárospataky István Zóra című drámájában (Pécsi Nemzeti Színház) (Vörös László felv.)

A hátsó borítón:

Horst Leiteritz díszletterve Gyurkó László Szerelmem, Elektra című drámájához (Cottbusi Városi Színház)

TARTALOM

MALONYAY DEZSŐ
Színházi ifjúsági parlament (1)

játékszín

HERMANN ISTVÁN
Sárospataky István Zórája a Pécsi Nemzeti Színházban (4)

MIHÁLYI GÁBOR
Jelenetek Rákóczi életéből (6)

NÁNAY ISTVÁN
Megszelídített előadások (8)

BÁNYAI GÁBOR
Egy műfaj fiatalsága és a fiatalok műfaja az Irodalmi Színpadon (12)

N. I.
Egyetemi színházak nemzetközi találkozója (13)

SZEREDÁS ANDRÁS
Don Carlos passiója (17)

négyszemközt

FÖLDES ANNA
Gábor Miklós kecskeméti Don Carlosa (21)

fórum

PETERDI NAGY LÁSZLÓ
A Cseresznyéskert története (25)

CZÉRE BÉLA
Vázlat Móricz dramaturgiájáról (32)

világszínház

MOLNÁR GÁL PÉTER
Színházi útijegyzetek (37)

színháztörténet

BÉCSY TAMÁS
Hevesi Sándor drámaelméletéről (44)

szemle

BERKES ERZSÉBET
Színháztörténeti kiadványok (48)

MÉSZÁROS TAMÁS
Bokor Miklós – Tomanek Nándor (Örkény István Vérrokonok című színművében, Pesti Színház) 9/46

MÁRAI BOTOND
A Kikiáltó: Király Levente (A Marat halála szegedi előadásában) 11/19

MOLNÁR GÁL PÉTER
Básti játszik (A Play Strindbergben, Katona József Színház) 3/28

NÁNAY ISTVÁN
Esztergályos, a clown 10/14

PÁLYI ANDRÁS
Egy stílustöredék igazsága (Jegyzet Vajda Lászlóról) 5/34

SZÁNTÓ ERIKA
A színész hangszere (Várkonyi Zoltán Széchenyije, Pesti Színház) 9/45

Négyszemközt

BALÓ JÚLIA
A Hölderlin próbáin (Beszélgetés Marton Endrével) 4/40
– Londoni beszélgetés John Gielguddal 12/47

BOGÁCSI ERZSÉBET
m. v. (Beszélgetés Bodrogi Gyulával, Mensáros Lászlóval és Ráday Imrével) 9/24

CSÍK ISTVÁN
Az „embertan" tudománya (Beszélgetés Lendvay Ferenccel) 2/41

FÖLDES ANNA
Jagóé a szó (Beszélgetés Huszti Péterrel) 1/31
– Arnolf tragédiája (Beszélgetés Darvas Ivánnal) 4/36
– A Sirálytól a Cseresznyéskertig (Beszélgetés Ruttkai Évával) 5/34
– Dr. Stockmann – én vagyok! (Beszélgetés Kállai Ferenccel) 6/28
– Pollytól Makrancos Kataíig (Beszélgetés Margittay Ágival) 8/37

MÉSZÁROS TAMÁS
Alakítja-e Ön a pályáját? (Beszélgetés Törőcsik Marival és Psota Irénnel) 4/31
– Ezt kell megtanulni . . . (Beszélgetés Kern Andrással) 8/41
– Amikor unatkozik a néző lelke (Beszélgetés Bodrogi Gyulával) 11/12

NÁNAY ISTVÁN
A munkások és a színjátszás (Beszélgetés Éless Bélával) 3/47

PÁLYI ANDRÁS
A játékstílus és az élet (Beszélgetés Babarczy Lászlóval) 7/39

RÓNA KATALIN
A könnyű, zenés műfajról (Beszélgetés Gáspár Margittal) 3/45
– Metaforák színpada (Beszélgetés David Borovszkijjal) 5/38

Színháztörténet

BREUER JÁNOS
Kodály Zoltán: Székely fonó (Egy bemutató fél évszázados fordulója) 10/47

GYÖRGY ESZTER
A Rondella évfordulója 12/38

SIKLÓS OLGA
A drámaíró Balázs Béla 12/41

SZLOVÁK LÁSZLÓ
A „leminősített" műfaj ünnepe (A Fővárosi Operettszínház fennállásának 50. évfordulóján elhangzott beszéd) 3/32

Színház és közönség

BALÓ JÚLIA
Összefogás a színházért (A Szolnoki Szigligeti Színház és a Szolnok megyei Állami Építőipari Vállalat együttműködési megállapodásáról) 6/38

NÁNAY ISTVÁN
Csepeliek a színházról 6/36
– A színház a nevelés szolgálatában 12/15

Műhely

BALÓ JÚLIA
A Hölderlin próbáin (Beszélgetés Marton Endrével) 4/40

BOGÁCSI ERZSÉBET
Rendező és színészek (A nép ellensége próbáin) 6/34

GÁBOR MIKLÓS
Feljegyzések Alceste-ről I. 7/45
– Feljegyzések Alceste-ről II. 8/34
– Feljegyzések Alceste-ről III. 10/44
– Feljegyzések Alceste-ről IV. 11/20

HUSZTI PÉTER
Játék 3/43

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN
Az arc a jellem tükre is lehet 10/41

RADNÓTI ZSUZSA
Ősvigasztalás (Egy ismeretlen Tamási Áron-dráma) 2/47

SIKLÓS OLGA
A Cinka Panna bemutatójához 10/40

Világszínház

BALÓ JÚLIA
Londoni beszélgetés John Gielguddal 12/47

BELIA ANNA
Hanyatló kulcsok (A 28. avignoni fesztivál) 12/25

BILICSI TIVADAR
Láttam egy igazi Arlecchinót (Ferruccio Soleri a Két úr szolgájában) 6/39

BOLDIZSÁR IVÁN
A színpadi újjáteremtés (Három este Párizsban) 5/1
– A színpadi újjáteremtés II. (Három este Párizsban) 6/1

DÉVÉNYI RÓBERT–TARBAY EDE
Meghalt Petruska – éljen Petruska! (Bábszínházi előadások) 11/34

FÖLDES ANNA
Amerikai színházi napló 4/45
– Amerikai színházi napló II. 5/44
– Népszínház – Chicano módra (Amerikai jegyzetek) 11/30

FÜLEP ZSÓFIA
Mi újság Nyugat-Európa német nyelvű színpadain? 6/47

HERMANN ISTVÁN
Strehler Lear királya 10/22

KOLTAI TAMÁS
A színház alkimistája: Eugenio Barba 2/10
– Klasszikusok mai szemmel (Berlini jegyzetek) 9/39
– Hogyan játszanak az angolok – Peter Brook után? (Londoni jegyzetek I.) 11/26
– Az öngyilkos Shakespeare és más „családi játékok" (Londoni jegyzetek II.) 12/19

KOTT, JAN
A nőről és a jelekről 12/29

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
„Beszélgetés" a százéves Mejerholddal 2/44
– Téli esték Moszkvában 4/42

MAGYAR FRUZSINA
Az Universitas Együttes Olaszországban 9/43

MÉSZÁROS TAMÁS
Grotowski felel? 2/14

MOLNÁR GÁL PÉTER
A megittasult Sarah (Sarah Bernhardt színdarabjainak párizsi előadásáról) 8/44
– Örkény és Goldoni Berlinben 9/33
– Grittiáda (Berlini jegyzetek II.) 10/28
– Harmadik Richárd élete és halála (A berlini Deutsches Theater előadásáról) 11/23
– Robert Wilson „operái" (A Levél Viktória királynőhöz című előadásról) 12/33

MIHÁLYI GÁBOR
Shakespeare hétköznap (Londoni színházi levél) 10/34

PÓR ANNA
Alvin Ailey táncegyüttese az Erkel Színházban 10/37

SZÁNTÓ JUDIT
Bécsiek Budapesten (A Volkstheater vendégjátéka) 3/41
– Peter Hacks útja 7/42
– A kialakulás időszakában (Párizsi színházi levél) 10/24

Örkény Macskajátéka hat európai színpadon
Egyperces kritikák Londonból és Brüsszelből (Összeállította: Szántó Judit) 6/45

KOLTAI TAMÁS
Leningrád: „Akadémiai ünnepi játék" 6/41

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Kissaleiki – Kočiči hra (A helsinki és a prágai előadásról) 6/43

Szemle

RÁCZ SZÉKELY GYŐZŐ
Kocsis Rózsa – Igen és Nem 11/48

Díszlet – Jelmez – Rajz

CSÁNYI ÁRPÁD
díszletterve Schwajda György Mesebeli János című drámájának békéscsabai előadásához 4/hátsó borító

GYARMATHY ÁGNES
díszlettervvázlata Krleža Golgota című drámájának szegedi előadásához 6/hátsó borító

FEHÉR MIKLÓS
díszletterve Molière: Nők iskolája című vígjátékának vígszínházi előadásához 3/hátsó borító

KOÓS IVÁN
díszletterve a Háry János bábszínházi előadásához 11/borító

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN
rajzai Az arc a jellem tükre is lehet című cikkéhez 10/41–42–43

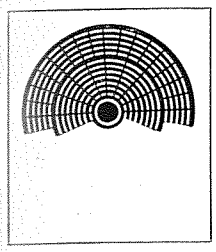
RAJKAI GYÖRGY
díszletterve Zsolt Béla: Erzsébetváros című szín-művének Thália színházi előadásához 7/hátsó borító

SZINTE GÁBOR
díszletterve az Othello Madách színházi előadásához 1/hátsó borító

74.3740 Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

MALONYAY DEZSŐ

Színházi ifjúsági parlament



Első ízben hívtunk össze 1974 októberében színházi ifjúsági parlamentet. Célunk az volt, hogy a színházakban dolgozó fiatalok számára önálló fórumot teremtsünk, lehetőséget adjunk arra, hogy beszéljenek gondjaikról, felelősségükről és feladataikról.

A központi párt- és állami szervek az utóbbi öt év során kiemelt és állandó figyelmet fordítottak az ifjúság problémáira. 1970-ben megjelent az ifjúságpolitikai határozat, majd ezt követően az 1971. évi 4. számú törvény, amely az ifjúsággal kapcsolatos teendők végrehajtásáról szól, és meghatározza azokat a feladatokat, amelyeket a párt-, a társadalmi és az állami szerveknek az ifjúsággal kapcsolatban tenniük kell.

Az elmondottakból úgy tűnik, hogy 1970-ig alig valami vagy semmi sem történt, és az ifjúsággal való törődés a pártnak, a társadalmi-állami szerveknek nem volt mindig édes gondja, nem volt mindig fontos feladata. Tekintsük át először azokat az intézkedéseket, amelyeket 1970-től kezdődően és az azt megelőző időszakban is tettünk. A problémák érdekes módon ismétlődnek – ha megoldatlanok –, de ugyanazok a megoldatlan problémák más módon merülnek fel az idő múlásával, mert az idő megrágja és új formában veti fel őket.

1970. december 7-én Békéscsabán rendeztük meg a vidéki színházak KISZ-vezetőinek országos tanácskozását. A jegyzőkönyv az ott elhangzott kérdéseket, javaslatokat és felszólalásokat tartalmazza. Sándor Jánosnak és Ruszt Józsefnek az akkor és ott elhangzott felszólalásaiból idézünk. Sándor János felszólalásában „a fiatal művészek, a színházak vezetősége, a művészek szerepe és a színház vezetésében való részvétel" kérdéseiről szólt többek között. Sándor János akkor a Békés megyei Jókai Színház rendezője volt, és a gyakorlat vetette fel benne a problémát: „Az utóbbi öt évben vidéki színházaink nagy részénél jelentős vezetőségváltozás történt. Sokan ezt megfiatalító folyamatnak emlegetik. Ha a szakmában eltöltött éveket tekintjük, ez a tétel valóban igaz, ha azonban a kinevezett vezetők életkorát vizsgáljuk, akkor ez nem állja meg a helyét. Ha valóban fiatal művészt találnak, akkor töltsék be velük a jelenlegi gazdátlan művészeti posztokat. Ehhez persze arra is szükség van, hogy fiatal művészeink eszmei, politikai és művészi felkészültségükkel, tettekkel is igazolják mindezt."

Ruszt József hozzászólásában a vidéki és a budapesti színházak kapcsolatáról szólt, s azt mondta, hogy nagyon mélyek az elválasztó ellentétek: „Kulturális, földrajzi és gazdasági vonatkozásban történelmünk úgy alakult, hogy a vidék alsóbb rendű, mint a főváros. Az az érzésem – mondotta –, hogy leomlott a fal a főváros és vidék között, de a vidék nem látszik ki a romok alól. Ki kellene dolgozni tudományos, esztétikai, népművelési vonatkozásban, hogy mit jelent a szocialista társadalmi rendben, ma Magyarországon egy vidéki színház. Javaslatom, hogy fizesse meg a szocialista társadalmi rend azt a különbséget, amit a Budapesten élés és a végvári vitézség jelent. Kik vannak vidéken? Vannak fiatal segédszínészek, végzett fiatal főiskolások, akik Budapesten nem tudtak leszerződni. Ezenkívül vannak olyan 30–35 évesek, akik vagy elvégezték a főiskolát vagy nem, lényegében vezető szerepet töltenek be, és abban reménykednek, hogy ez az ország majd egyértelműen Budapestet fog jelenteni. Véleményem szerint, aki vidéken dolgozik, értékesebb munkát végez. Ezért javaslom, hogy emeljék meg a vidéki színházak béralapját, tükröződjön egy olyan bérezési-juttatási rendszer, amely megfizeti a lent töltött időt."

1970 telén hangzottak el ezek a mondatok. Alig négy éve. Miről is beszélnek a felszólalók? Sándor János lényegében egy átgondoltabb személyi politikáról beszél, amelynek középpontjában a színházi vezető testületek és még közelebbről a művészi vezető testületek kialakításának módszere áll. Nem az a fiatal vezető, aki a vezetésben kezdő, hanem az, aki életkorával, valamint politikai és szakmai rátermettségével felel meg a követelményeknek – mondja a felszólaló.

Az eltelt négy év alatt a tíz vidéki színháznál hat új igazgató került a vezetés élére. Ebből kettő harminc éven aluli, és három harminc év feletti. Ez alatt az idő alatt négy harminc év alatti vagy alig több mint harmincéves főrendező került a vezetésbe, és csak kettő ezen a koron túli. Hat főiskolát végzett rendező választotta – a kilenc közül – a vidéki feladatot. Ugyanakkor valamennyi vidéki színház művészeti vezetésében olyan személyi változások történtek, amelyek segítették a jobb művészi munkát. Az eredmények is ezt igazolják. És ez a lényeges: nem öncélú testületi átalakításról volt szó, hanem természetes művészi egymásra találásnak a megvalósulásáról.

Ez részben válasz Ruszt Józsefnek is. A „végvári vitézség" számláját nem úgy kívántuk kiegyenlíteni, hogy kifizetjük egymást. Az egyenlő feltételek megteremtését véltük a megoldás egyedüli helyes útjának. Ez jelenti ma is a személyi, anyagi, szervezeti és minden más dologi feltételnek a megteremtését az adott helyzetben. Természetes különbözőségek mindig is voltak és lesznek.

„Emeljék meg a vidéki színházak béralapját, tükröződjön egy olyan bérezési, juttatási rendszer, amely megfizeti a lent töltött időt" – mondja Ruszt József. Úgy hisszük, ez megtörtént. Nem a „lent töltött időt" kívánta díjazni és kifejezni az új bérrendszer, hanem a művészi teljesítményt és a művészi munka feltételeinek különbözőségét. A részletek nem ide tartoznak, csak a tény, hogy az óhaj – valamennyiünk kívánsága is – valósággá lett.

A munka jobb feltételeinek kialakítására tett javaslatot a vidéki színházak körzetesítési rendszere. A „kevesebb előadással, magasabb művészi színvonalon, több nézőért" alapelvünk, valamint az ajánlott szervezeti rendszer és a végrehajtásra tett javaslataink ma már szorosan kapcsolódnak a művelődéspolitikai határozathoz.

Az elmúlt esztendők kritikai összképe a vidéki színházak művészi munkájáról, a megvalósult intézkedések eredményei, úgy hisszük, ha lassan is, de választ adnak arra a kérdésre, hogy „mit jelent ma a szocialista rendben" a vidéki színház.

A Színházművészeti Szövetséggel együtt évente összejövünk a pályakezdő fiatalokkal, színészekkel, rendezőkkel, majd a megelőző években végzett fiatalokkal is, hogy megtanácskozzuk a pályakezdés minden nehézségét, buktatóit és döccenőit. A Szövetséggel közösen segítettük megteremteni az Egyetemi

Színpadon a fiatal művészek fórumát, ahol bemutatkozhattak. A színházi vezetőkkel, párttitkárokkal való találkozásaink alkalmával szorgalmazzuk a színházi KISZ-szervezetek megalakulását, és nem is sikertelenül. Támogattuk és változatlanul támogatjuk a vidéki stúdiórendszer kialakulását, a főiskolát végzettek továbbképzését is, a velük való törődéssel, a velük való színészi, mesterségbeli tudással, képzéssel kapcsolatos feladatokat. Komoly gondot fordítottunk arra, hogy a pályakezdő fiatal művészeket a fővárosi színházakkal állandó és tartós kapcsolatban tartsuk. Bevezettük – ha sikerekben nem is gazdagon – az előszerződéses rendszert. Nem volt sikertelen ez a vállalkozás, mert két-három olyan esetről tudunk, amikor az előszerződés azért nem jött létre, mert a pesti színház vagy nem hozta föl színészét, vagy a színész nem óhajtott élni a budapesti szerződésével, változatlanul vidéken maradt, ott jó alkotó közösségre lelve. Gondot fordítottunk arra, hogy fiatal művészeink külföldi útjuk során megfelelő tapasztalatokat szerezzenek. Ösztöndíjakat, tanulmányutakat szerveztünk, a KISZ Központi Bizottságával, a Szakszervezettel, a Szövetséggel közösen. Felismertük a vidéken működő művészek pályakezdésének nehézségeit, ezért az első színházban töltött esztendő idejére tíz hónapon át számukra rendszeres ösztöndíjat biztosítottunk. A bérrendezés előtt egységesen nyolcszáz forint ösztöndíjat adtunk, majd a bérrendezés után megfelelő módon differenciáltunk – bérüktől függően –, mert úgy véltük, hogy ez így reális.

A fiatalok részéről esetenként bizonytalanságot, a kezdeményezőkészség és a vitakészség, a közéleti aktivitás hiányát tapasztaljuk. A színházi fiatalok helyzetéről nem lehet másképpen szólni, mint úgy, ahogy a fiatalok gondjairól és feladatairól általában szólunk. A színházi fiatalok felelőssége és közéletisége találkozik általában az ifjúság közéletiségének és felelősségének gondjával. Az egyik szövetségi tanácskozáson Szombathy Gyula – akkor még mint elsőéves színész – arról szólt, hogy egyszerűen elképzelhetetlen számára, hogy ne vegyen részt az adott város társadalmi-közéleti munkájában is. Mi elsősorban ezt is várjuk, és ez is a gondunk.

Igen sokszor ismételjük a közhelyet: a színház társadalmi funkció; a színház feladatának lényege társadalmi szerepe, jelentősége és közéletisége.

Ennek a feladatnak elsőrendű részese a fiatalság. De ehhez néha a kezdeményező kedv hiányzik. Ezt a feladatot a nemrégen megjelent közművelődés-politikai határozat külön is hangsúlyozza. A határozat gyújtópontjában az áll, hogy a magasabb színvonalú marxista–leninista műveltség megszerzése és a magas színvonalú, művészi értékű megjelenés minden művészeti intézmény és művész feladata. Ennek a feladatnak a kézben tartása nem kis mértékben a fiatalokra vár.

Az ifjúsági törvény szerint kétévenként kell összehívnunk az ifjúsági parlamentet, s kell elszámolnunk egymásnak közös dolgainkról. A törvény, a szabály, a maga szigorával egy kicsit mindig merevnek tűnik a végrehajtás során. Nem a törvény meghozása, nem a szabály megalkotása a legnagyszerűbb dolog. A legnagyszerűbb dolog a szabályok, a törvények szerint élni úgy, hogy a törvényt a megfelelő helyen és módon, a megfelelő feladatra rendkívül rugalmasan alkalmazni tudjuk. Ezt úgy is mondják, hogy a törvények vagy szabályok végrehajtásának művészete a szebbik dolog. Az, hogy kétévenként üljünk össze, formálissá válik, ha nem leszünk képesek arra, hogy a két év közötti időszakban ezt a folyamatot a végrehajtás során élettel töltsük meg.

Népszerű téma a fiatalok értékelésének és foglalkoztatottságának a kérdése. A színházi vezetők mind Budapesten, mind vidéken a bérrendezés végrehajtásakor a fiatalokat helyesen értékelték, törődtek azzal, hogy a fiatalok miképpen helyezkednek el a színházon belül – természetesen értékeik arányában.

A színházaknál mintegy 900 színész közül több mint 200 harminc éven aluli. A rendezők között ez az arány kisebb. A műszakiaknak is viszonylag nagy százalékát teszik ki a harminc éven aluliak. A színházi vezetők ezt az arányt a bérrendezés során kellő módon vették figyelembe. A fiatal színészek átlagbére csak ezer forinttal kevesebb, mint a színészek országos átlagbére. Nem sokkal térnek el ettől az aránytól a fiatal rendezők bérmutatói sem. A vidékre szerződött végzős főiskolai hallgatók részére öt éve nyújt a minisztérium anyagi támogatást. A Jászai-díj alapító levele szerint a fiatal művészek középdíja. De a Jászai-díj nem mindig elsősorban a fiatal művészek díja. Meg kell majd teremteni azt a helyzetet, hogy csak az legyen. A közéleti és társadalmi feladatok és felelősség mellett a fiatal művészeknek részt kell kérniük a színház munkájából, még pontosabban: a színház vezetéséből. A párt politikai bizottsága határozatot hozott a művészeti szövetségek jogállásáról, ezen belül a művészeti tanácsok működéséről. A színházi művészeti tanácsok most vannak megalakulóban, hamarosan számot kell adni arról, hogy ezek a tanácsok kikből állnak, s hogyan kívánnak működni. Ha a fiatalság nem kér részt, és nem részese a testületi szerveknek, akkor nyilvánvaló módon nem részese annak a fórumnak sem, ahol a legfőbb dolgok folynak, a műsortól a kitüntetésig. Ma már nem lehet másképpen élni, csak úgy, ha az ember mindenféleképpen részt kér a feladatokból, közéleti, politikus művésszé válik, mert a közéletben élni, állást foglalni és véleményezni – ez egyben politikus magatartást is jelent.

Szólnom kell még a szakmai képzésről és továbbképzésről. A színházak művészeti tanácsainak fontos feladata, hogy törődjenek a fiatalok képzésével. A Színházművészeti Főiskolával együtt néhány évvel ezelőtt elhatároztuk, hogy módot és alkalmat teremtünk arra, hogy Budapesten létrejöjjön egy képző-továbbképző központ, amelyet a volt tanárok működtetnek. Ez nem sikerült azért, mert az egyeztetési nehézségek egyszerűen lehetetlenné tették, hogy a fiatal végzős vagy végzett hallgatók volt mesterükkel találkozhassanak. Egyedüli megoldás csak az, ha minden színház önmagán belül hívja létre ezeket a stúdiókat. Ezen nem stúdiószínházat értünk, hanem egy olyan együttes munkát, amelynek lényege a szakmai képzés és kölcsönös információ. Közös felelősségünk, hogy ezeket a stúdiókat a színházaknál minél előbb megszervezzük. Három helyen már nemcsak a szándék van meg, hanem működik is ilyen stúdió, de a stúdió tématerve még itt sincs készen. Ez nem az a stúdió, amelyet a főiskolát nem végzett gyakorlatos és ideiglenes színészeknek a képzésére kell megalakítani. A színházak gyakorlatos és ideiglenes színészeinek a rendszeres oktatása azért fontos, hogy felkészültségük művészi színvonala ne legyen alacsonyabb, mint a főiskolát végzetteké, vagyis az együttes művészi színvonala azonos értékű legyen. Tehát egyik oldalon a képzés, másik oldalon a továbbképzés.

Gyakori kérdés a fiatal színészek lakáshelyzete. A minisztérium lakásalapjából elsősorban a fiataloknak juttatunk szövetkezeti vagy öröklakást. Később majd lakásépítési kölcsönt is tudunk adni.

A fő gond az, hogy egyes városokban hogyan áll a színészházak építése. Kaposvárott és Győrött, valamint Kecskeméten a megoldás jó úton halad. A lakáshelyzet vagy a megoldása egyben a társulat alapításának nem jelentéktelen feltétele. Budapesten is probléma adódott a lakáshasználatbavételi-díjrendszerrel, mert a bérlőkijelölési jog gyakorlása miatt kétszeres használatbavételi díjat kell fizetnünk. Reméljük, a Fővárosi Tanács ebben is segítségünkre siet majd.

Az ifjúsági törvény és az ifjúságpolitikai határozat csak olyan fő irányvonal, olyan fő szabály, melyet megtölteni tartalommal, élni vele, valamennyiünk közös dolga. Közös dolga még akkor is, hogyha sokan szívesen húznak majd választóvonalat a „fiatalok" és az „öregek" közé. Generációs problémákat koholni bizonyos helyzetekből, nemzedéki kérdést kicsiholni rendkívül hálás dolog. Ezt kihegyezni ma éppen úgy divat, mint hallgatni róla. De a közös feladat megvalósítása érdekében mindannyiunknak együtt kell mennünk. Magától értetődik, hogy a módszerbeli kérdések mások emitt is, meg amott is. A mester és a tanítvány, ha később együtt dolgoznak, egymásban újulnak meg. Valljuk, hogy a művésznek nincs kora. Lehet, hogy ez közhely. Valljuk, hogy a művésznek nincs kora, de nem azért, hogy egy másik közhelyet ismételjünk – hogy vannak fiatal öregek és öreg fiatalok –, hanem azért, mert egy művész nem attól tehetséges, hogy fiatal. A tehetség nem kor kérdése, a tehetség állapot kérdése. Van, aki két évig nagyon tehetséges, és utána egy évig nem tehetséges, bár csak 28 éves. És van megfordítva: előfordul, hogy valaki 65 éves korában sem tehetséges, pedig mögötte gazdag szakmai múlt áll. Sokat tudnak tenni egymásért a színházon belül a mesterek és a tanítványok, mert egymástól függetlenné úgysem válhatnak soha, és természetes, dicséretes, magától értetődő folyamat az, hogy a tanítvány túléli, *túléri* mesterét, vagy nemegyszer többet tud mesterénél.

Az ifjúsági törvény és a határozat csak keret. Jól bánni, törődni vele a mi közös dolgunk. Áttekintve az elmúlt négy-öt esztendőt, nyugodtan elmondhatjuk, hogy ma már kiléptünk a határozat és a törvény kereteiből, ma már a határozat és a törvény élő valósággá vált, ma már a végrehajtásán munkálkodunk közösen és együttesen, minden gondjával és problémájával együtt. 1970 előtt azt mondtuk, hogy az ifjúsággal való törődés egész társadalmunk ügye – hiszen törődött vele mindenki a maga módján, sőt sokszor ellentétbe is kerültek egymással, hogy kinek mi a dolga az ifjúsággal. Ma már azt mondhatjuk: az ifjúsággal való törődés nemcsak össztársadalmi ügy, hanem azon túl olyan kulcskérdés, amely a további fejlődés és a további munka középpontjává vált.

Jelenet a Háry János Felsenstein-rendezéséből (Komische Oper) (Arwid Lagenpusch felvétele)

HERMANN ISTVÁN

Sárospataky István Zórája Pécsett

Halmozhatnánk a dicsérő jelzőket. Megírhatnánk, hogy első megjelent drámája után *(Kőműves Kelemen)* miként segített a SZÍNHÁZ és miként segített a pécsi dramaturgia, különösen Czímer József abban, hogy Sárospataky írása a színpadra kerüljön. Megismételhetnénk, hogy mennyire jelentős dolog: megpróbálni a magyar balladák hangvételét színpadra tenni. Dicsérhetnénk a gondolatok – valódi gondolatok és nem közhelyek – színpadi küzdelmét. Kiemelhetnénk, hogy Sárospataky bizonyos értelemben elkésett magyar klasszikai drámát teremt, s nem a hármas egység, hanem a klasszikai dráma morális problémái értelmében, s talán éppen ezért aktuális.

De most nem ez a feladat. Amint nem feladat az sem, hogy leírjuk a darab tartalmát, mely arra a jelenetre fut ki, mikor Zóra, a rác asszony megöli fiát, Petárt. Ezzel óvja meg gyermekét attól, amire az már elszánta magát, hogy egyék majd Dózsa húsából, mert inkább válnék kannibállá, mintsem halottá. Többről van-e itt szó, mint arról, hogy Petár, az anarchista, végül is szembekerül anyjával s eredeti közösségével. Többről van-e itt szó, mint Petárnak és szerelmének, a valóban szívvel-lélekkel forradalmár Annának a szembeállításáról? Továbbá vajon az-e a fő kérdés, hogy akkor, amikor a konkrét tett még lehetetlen, s Petár mégis feldúlja az udvarházat – bűn a tett útjára lépni, mert a tettnek is megvannak az idő- és térdimenziói, és a gyakorlat csak akkor értelmes gyakorlat, ha kontaktusban van a történelem fő áramával, ha részévé válik egy népmozgalmi törekvésnek.

Mindez probléma. S mint látható, a darab korántsem egysíkú, már csak azért sem, mert a tettől visszatartani akaró káplán minduntalan újra és újra beleszól a cselekménybe, és ha konkrét helyzetekben igaza van is, egészében az igaz hazudásának prototípusává válik, és a legnyomorultabbul egyedül marad. Az igazi érték azonban nem elsősorban ezekben a gondolatokban keresendő, hanem abban, hogy a kényszer alatti elembertelenedés, az emberevővé válás jogosultságát kérdőjelezi meg Sárospataky drámája. Van-e olyan kényszer, amely megindokolhatja a teljes elembertelenedést? Van-e föltámadás az elembertelenedés után? Ezekre a kérdésekre válaszol Sárospataky nemmel. Darabjának ez a kemény és egyúttal súlyos mondanivalója. A tévutak mindenki életútjában előfordulhatnak. Azonban tévút és elembertelenedés között különbséget kell tenni. Zóra első kérése Petárhoz, hogy ne menjen el harcolni, nyilvánvaló tévút. Azonban ebből még ki lehet kerülni. A városka lakóinak vagyonmentési gondolatai, gyávasága tévutat jelentenek ugyan, de ebből még van lehetőség, amely visszafelé vezet az emberi élethez, a közösséghez. De az elembertelenedés már nem tévút. Innen nem lehet visszafelé vezető ösvényt lelni. Korunk egyik legnagyobb bűne az, ha az elembertelenedést is a tévutak egyikének tekinti.

Itt parancsol a darab megálljt. Gondolati megálljt, de érzelmi megálljt is. Aki elszánja magát az emberevésre – képletes értelemben is –, többé nem ember, s csak úgy menthető meg, ha elszánását Zóra nem engedi tetté érlelődni. Így az ő fia nem lesz követendő és követhető „tömegvonzási tényező", mely másokat is arra indíthat, hogy a parasztvezér húsát szájukba vegyék.

Az elnyomottság, a kényszer sok minden alól mentesít. Az elnyomás elembertelenít, a durva kényszer és a kifinomult kényszer egyaránt süllyesztőbe vihet életutakat. De nem mentesít minden alól. Itt is megvan a mérték. S ez a fő probléma maga alá rendeli az összes többit. Azt is, hogy a főhősök rác nemzetiségűek, s éppen ezért dramaturgiailag számít, illetve nem számít, hogy éppen a rác hadak törnek rá a lázongó magyar parasztokra és városiakra. Ennek a problémának rendelődik alá az is, hogy a kórus öntudatemelkedése korántsem egyenes vonalú, hanem zsákutcákkal tarkított, de mégis világosan rajzolódik ki.

Végül ez határozza meg a formaproblémát is. És a formaproblémán keresztül a rendkívül aktuális mondanivalót is. A balladás forma ebben az esetben azt jelenti, hogy a ma kérdései a megfogalmazás szempontjából igen szélsőséges vetületben jelentkeznek. Mintha konkrétan emberhúsevésről vagy konkrétan arról volna szó, hogy Zóra éppen úgy feláldozza fiát, mint ahogy Ábrahám fel akarta áldozni Izsákot. Extremitásig fokozódnak a ma kérdései, olyannyira, hogy szinte már elvontaknak tetszenek, s csak az tudja lefordítani őket a mai nyelvre, aki képes napjaink kannibalizmusát is érzékelni, és az utolsó évek emberáldozatai sem hagyják közömbösen. Mindezen komoly erények azonban érdekes módon csupán egyszeri erények lehetnek.

Sárospatakynak ebben a drámában követett módszere egyszer járható út, többször nem. Mert a dráma nem enged fellélegzést. Nincsen hullámzása. Minden részletét belengi az említett balladás felelősségprobléma és a felelősség oly szorítóan van jelen minden dialógusban, hogy másról szó sem esik. A szerelem már csupán gyújtópontként jelenik meg, az anya–fiú viszony legfeljebb elmélyítő mozzanat, önmagában egyáltalán nem formálódik, és nem bontakozik ki a színpadon, csupán az alárendeltségben. Az igazi nagy drámák lírája vagy iróniája mindig abból fakad, hogy lényegileg hozzákapcsolódik ugyan minden ilyen típusú mozzanat a konfliktus sodrásához, de emellett létezik önálló lebegése is. Az alárendeltség ezen motívumok esetében olyan dramaturgiai mozzanat, mely csak utólagosan érzékelhető. A drámai jelenet önmagában állóan sokszor lírai is vagy szatirikus, esetleg pamfletszerű, s a művészet az, hogy erről végül is kiderül – szorosan része az egésznek. Sárospatakynál mindjárt, az egyes jelenetek elején világos ez az összeszövődés. Ezért nem lélegzünk fel, s ezért nem érezzük később, hogy korai volt a fellélegzés.

Hasonló problémák vannak Sárospataky drámai nyelvével is. Döbbenetes módon lejt a ritmus mindenütt, és ez a lejtés látszólag szöges ellentétben áll a drámaiság s így a drámai nyelv állandóan fokozó s jambikusságában is kifejeződő jellegével. Azonban a kontraszt, a lejtő ritmus és a drámai fokozás között új eredményeket hoz. Eddig tehát nincs semmi baj. Csakhogy ilyen esetekben – amikor minden szó a kontraszt következtében is, a gondolati töltés következtében is lényegessé válik – ezerszeresen kell vigyázni a szöveg mondhatóságára és hangzómelódiájára. Sárospataky többnyire ügyel erre, de nem mindenütt, s ilyenkor zökken a szövegmondás, és a jelenetek nem kristályosodnak. Csupán a kórus esetében – s előlegezzük már, hogy a kórus döbbenetesen

Sárospataky István: Zóra (Pécsi Nemzeti Színház). Petényi Ilona (Anna) és Dávid Kiss Ferenc (Petár) (Vörös László felv.)

szép szövegmondása Sík Ferenc rendezésének egyik telitalálata – érezhető mindenütt, hogy sikerült eltalálni a helyes arányokat.

Ilyen nehéz darabbal rendező és színház ritkán találkozik. Nincs helye a részletteatralitásnak. Egészben kell színpadra fogalmazni. Sík Ferenc, ha nem is az egyetlen, de talán az egyik legjobb lehetőséget ragadta meg. A színpadteret stilizált karók osztják, és az adott esetben nagyszerűen beválik, hogy rivaldamegvilágítás nélkül és főként alsó világításra alapozottan – az arcokat, a „kopfokat" és nem az alakokat kiemelve – rendezte meg a *Zórát*. A kórus beszédtechnikájáról már szóltam. Nem szóltam viszont arról, hogy a kórus bontása nélkül egyrészt koreográfiával, másrészt megvilágítással, maszkkal sikerül egyéniségeket kiemelnie a tömegből, s mégis megtartania a kórus kórusjellegét. Sík különben egyike azoknak a rendezőinknek, akik több dimenzióban képesek gondolkodni. Nála mindennek megvan nemcsak a térelosztása, hanem a koreográfiája is, továbbá érzékelni képes és főként érzékeltetni képes felhangokat, hangulati motivációkat. Lát színeket is, s éppen ezért láttat. Schäffer Judit jelmeztervei ezzel teljes összhangban egészen kiválóan bontakoztatják ki az egyetlen színből is az árnyalatokat. Van például egy olyan jelenet, mikor a kórus megmámorosodik a rablás örömétől és a rablott kincsekkel, ékszerekkel együtt valami hátborzongató mulatságba kezd, az öröm, tánc és a *danse macabre* sajátos keverékébe. Ugyancsak gyönyörű az életkép és a drámai mozgás váltogatása az utolsó jelenetben. Ezek a bravúros megoldások messze a legjobbak közé emelik Sík rendezését. S hadd emeljük ki még azt is, hogy Sík érzi egyes dialógusoknál, hogy a racine-i színpad sajátos magyar paralelljét kell egy-egy pillanatra kidolgozni. S a sima „nyírfácska" mozgás valóban kiemeli a rendkívül szorosan szövött dialógusok atmoszféráját, s ugyanakkor az alakok dialógon túli, a dialóghoz képest transzcendentális arcát.

A szereplők közül mindenekelőtt Pásztor Erzsi Zóra-alakítását szeretném kiemelni. Minden maszk nélkül sikerült glóriát varázsolnia – nem a feje fölé, hanem arcára és hangjára. Ez az a transzcendentális mozzanat, amelyről az előbb beszéltem. A csúcsot szükségszerűen az utolsó jelenetben éri el, mikor megöli fiát, és szavakkal eltemeti. Petárt Dávid Kiss Ferenc játszotta, egyes mozzanataiban igen nagy tehetséggel. Sajnos azonban nem döntötte el, hogy a dráma elején mikor kell hősiesnek tűnnie, és mikor előlegezheti alakjában a későbbieket. Így a két mozzanat igen szervetlenül jelenik meg. Kézdy György Káplánja rendkívül szuggesztív. Amikor színen volt, minden szavának igazat kellett adnunk. Csupán utána maradt olyan hidegség, mely igazolta Zóra és az író ítéletét a Káplánról. Petényi Ilona Annája lendületesen és nagy belső feszültséggel indítja a drámát. A későbbiekben ez a belső elán egyre kevésbé érezhető. Ezért a szerep maga a felelős elsősorban, mert Sárospataky Anna alakját végső fokon nem tudta oly szorosan hozzákapcsolni a konfliktushoz, mint a többiekét. A kórusból Kőmíves Sándor és Bódis Irén mint karvezetők igen sokat tettek azért, hogy a fentebb elmondottak érvényre jussanak.

Új, jelentős magyar dráma született. Örvendezzünk.

Sárospataky István: Zóra (Pécsi Nemzeti Színház)

Rendező: Sík Ferenc, *díszlet:* Erdős János, *jelmez:* Schäffer Judit.

Szereplők: Pásztor Erzsi, Dávid Kiss Ferenc, Petényi Ilona, Kézdy György, Somody Kálmán, Galambos György, Bódis Irén, Bázsa Éva, ifj. Kőmíves Sándor, Fülöp Mihály, Szivler József, Kutas Béla.

MIHÁLYI GÁBOR

Jelenetek Rákóczi életéből

Vekerdy Tamás drámája a Kaposvári Csiky Gergely Színházban

A kaposvári fiatalok munkáját figyelve, úgy tűnik, művészi eszményük a mához szóló gondolatot erős, látványos képi eszközökkel megfogalmazó rendezői színház, amelyen belül az irodalmi szöveg is a rendezői mondanivaló, vízió kifejtését, tolmácsolását szolgálja. (Ezzel szemben – mint ismeretes – a nálunk meggyökeresedett irodalomközpontú színház igényei szerint a rendező feladata nem lehet más, mint hogy minél hívebben közvetítse magát a drámai művet.) Paradox módon a rendezői színház többnyire éppen klasszikus – irodalmilag is nagy értékű – művek színpadra állításában jeleskedik. Eddigi sikereiket a kaposváriak is izgalmasan újszerű értelmezést adó Goldoni-, Csehov-, Shakespeare-előadásaikkal vívták ki. A gondolatgazdag, sokarcú klasszikus alkotások többféle megközelítést engednek meg, remekmű mivoltukban kisebb csonkításokat, alakításokat is elviselnek, s így a rendező viszonylag kevés kockázattal igazíthatja őket a maga művészi elképzeléseihez. Természetesen az ilyen igazításoknak is megvannak a határai, s emiatt nagy a rendezők kísértése arra, hogy drámák helyett olyan irodalmi szövegekhez nyúljanak (versekhez, elbeszélésekhez, regényekhez, bibliához vagy dokumentumokhoz), amelyeket a maguk igényei, elképzelései szerint formálhatnak színdarabbá.

Azt hiszem, a drámateremtésnek ez a kalandja vonzotta Ascher Tamás rendezőt, amikor megkísérelte (önmaga képességeinek határait is kutatva), hogy a pszichológusként nevet szerzett Vekerdy Tamás első számottevő szépírói próbálkozásából, egy háromszázhúsz oldalas könyvdrámából színpadképes művet formáljon.

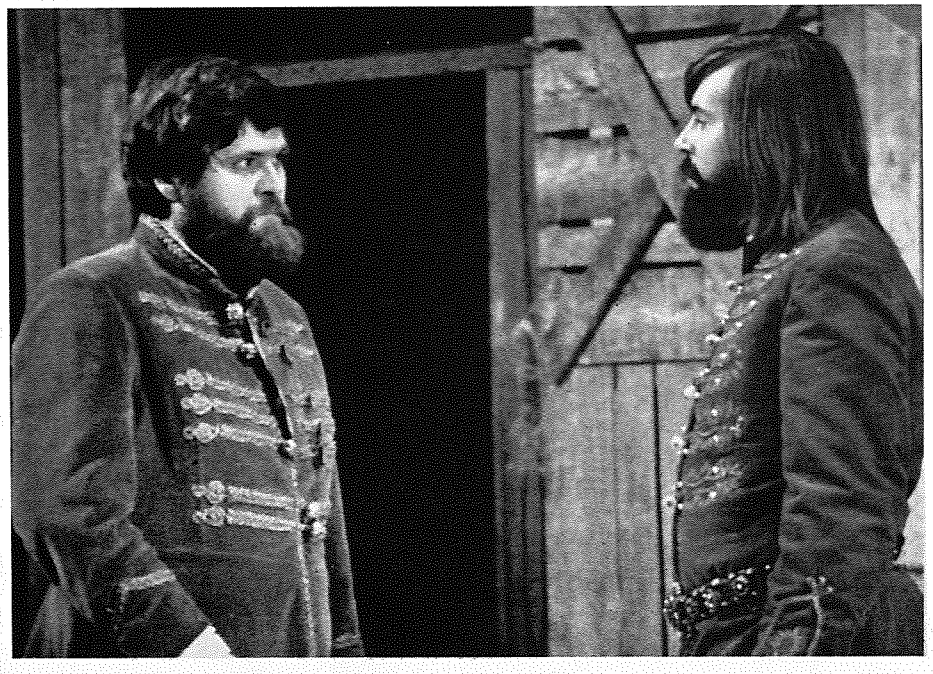
A könyvdrámából rendhagyó-formabontó színpadi mű keletkezett, érdekes, izgalmas, de távolról sem problémamentes produkció. Kiinduláskép adva van ugyan egy izzóan aktuális, nagy hordereju drámai konfliktusokkal telített történelmi nyersanyag, ezt azonban írónak, rendezőnek együttes erővel sem sikerült megnyugtató módon drámai formába tömöríteni.

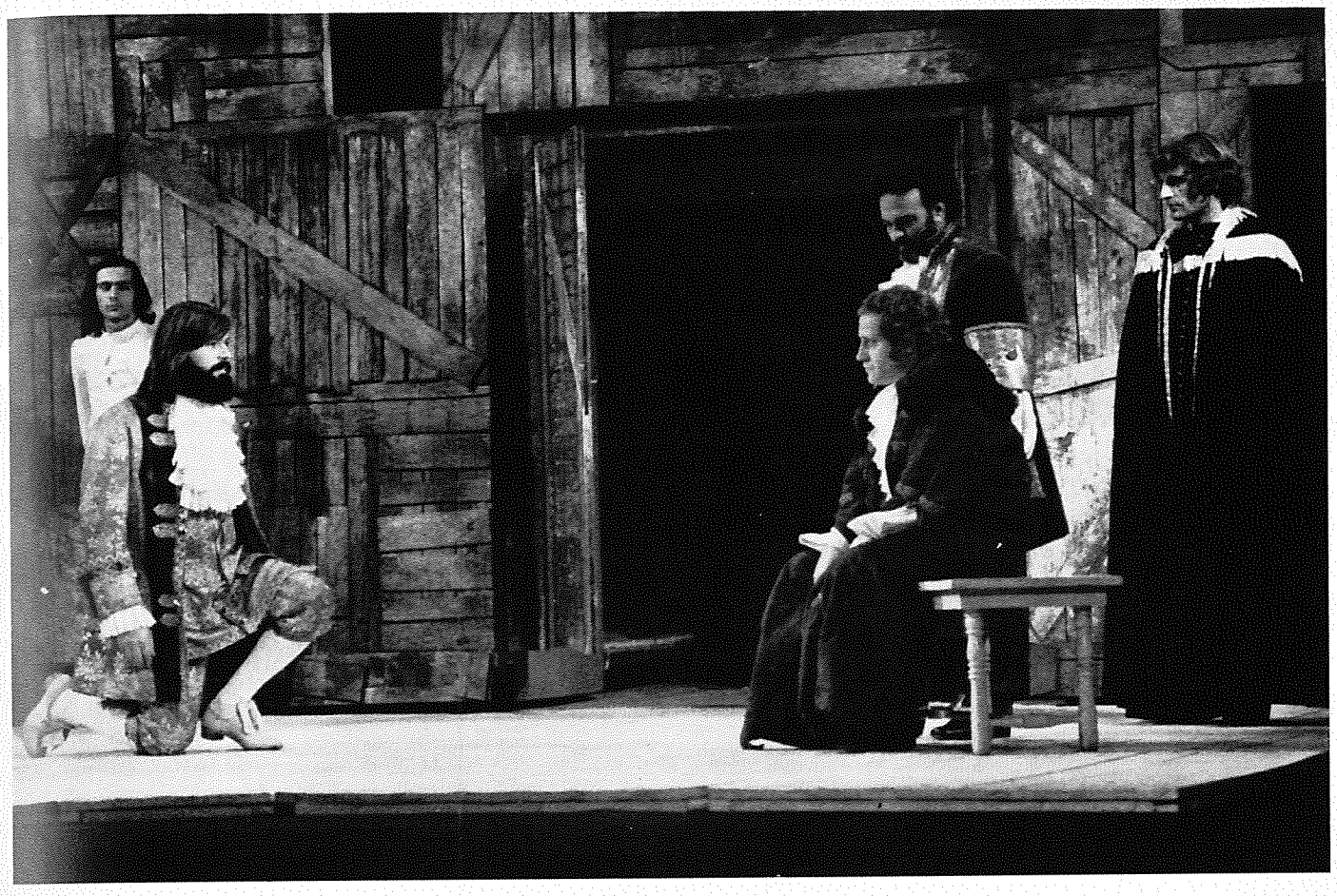
A színmű felsorakoztatja mindazokat a történelmi jelentőségű drámai konfliktusokat, amelyekben a dráma hősének, Rákóczinak így vagy úgy döntenie kellett. Először abban, álljon-e a szabadságharc élére, s amikor ezt hosszas habozás után megteszi, mint az ország fejedelmének, a szabadságharc katonai vezetőjének újra csak intézkednie, határoznia kell. Végül a bekövetkező vereség újabb nagy választás elé állítja: kövesse-e Károlyi Sándort Szatmárra, a kiegyezéshez vezető úton, vagy az emigrációba indulva vállalja a szabadságharc meg nem alkuvó legendás hősének magasztos, de végül is szoborrá merevülő szerepét? E konfliktusok mindegyike alkalmas lenne arra, hogy önálló drámát írjanak belőle. Ehelyett azonban Rákóczi életének valamennyi ismert történelmi állomása színpadra kerül, nyolcvan-egynéhány villanásnyi képbe tömörítve.

Szerző és rendezője szembetűnő időzavarral küszködnek. Nem marad idő az egyes konfliktushelyzetek kibontására, drámai megjelenítésére. Jellemző, hogy a jelenetek többségében valaki közöl, jelent valamit. Kinsky kancellár a Habsburg császárnak, Des Alleurs követ XIV. Lajosnak, Bercsényi vagy Károlyi Rákóczi Ferencnek. Máskor Rákóczi leveleket diktál, vagy a közönséghez intézi szavait. A párbeszédes forma majdnemhogy látszólagos, valójában a szereplők többnyire monológokban beszélnek. Ez abból is következik, hogy a jobbára eredeti dokumentumokra épített színműben a napló-, okirat-, jelentés-, levélrészleteket csak elmondják, felolvassák, előadják, anélkül, hogy ezek beleágyazódnának valamiféle drámai szituációba. Szinte kivételszámba megy a színmű egyik sikerült epizódja, amikor a Rodostóba száműzött, a szabadságharc bukásán kesergő fejedelem és a szatmári békét követő gazdasági fellendüléssel hivalkodó Károlyi Sándor között képzeletbeli beszélgetés jön létre, s így mégis kialakul egy feszültségekkel terhes, igazi drámai szituáció.

Drámai helyzetek hiányában a színmű alakjainak nincs terük arra, hogy egymással megütközve, önmaguk kétségeivel viaskodva, kibontsák jellemüket, megmutassák sajátos emberi arculatukat. Nincs karakterük, csak történelmi funkciójuk van. Az állandó időzavar következtében még a dráma főhőse, a majd mindig színpadon tartott Rákóczi elhatározásainak kellő motiválására sincs mindig lehetőség. A színmű elején csak a történelmi-politikai körülményeket ismerjük meg, amelyek a fiatal Rákóczit arra kényszerítik, hogy udvarhű magatartását feladva Magyarországra jöjjön és a szabadságharc élére áll.

Vekerdy Tamás: Jelenetek Rákóczi életéből (Kaposvári Csiky Gergely Színház). Vajda László (Károlyi Sándor) és Kiss István (Rákóczi)





Jelenet Vekerdy Tamás Rákóczi-drámájának kaposvári előadásából (Fábián József felvételei)

jon. Később viszont a szabadságharc vereségének magyarázatát érezzük elnagyoltnak, mert a dráma már csak a legendás hőssé magasztosuló Rákóczi és az árulás útjára lépő Károlyi Sándor eltérő sorsának szembeállítását tekinti fontosnak.

A színpadi változat alapvető hibája, hogy nincs következetesen végiggondolva, miről is szól a dráma, mi a mű „eszmei mondanivalója", hogy ezzel az elkoptatott kifejezéssel éljünk. A kis jelenetek ezért sem szervesülnek egységes konfliktusra épülő drámai alkotássá. A színmű közepe táján Rákóczi és Károlyi eltérő pályájának szembeállításában kialakulni látszik egy megfogalmazható mondanivalóra irányuló dramaturgiai törekvés, ennek azonban nincs előzménye, és a későbbiekben sincs kellően kidolgozva.

A produkció formai-műfaji vonatkozásai sem tisztázottak. Brechti ihletésű epikus drámának indul – még egy narrátor is van, aki a múltat idézve megteremti az elidegenítő, gesztikus játék lehetőségét, kereteit. Az első kép, a császári kihallgatásra váró udvaroncok stilizált mozgása, beszéde hitelesen brechti. Igen, örvendezik a szívünk, ez a Brecht követelte gesztikus játékstílus, amelyre a hazai Brecht-előadások oly nehezen tudnak rátalálni! Majd néhány képpel később az Erzsébet-kori shakespeare-i *chronical plays*, krónikás játékok naturális stílusára vált át a dráma és vele együtt az előadás. Közben-közben pedig a Peter Weiss-i politikai dokumentumdráma vizein hajózunk. Végig eldöntetlen marad, hogy politikai parabolát vagy valódi történelmi drámát látunk.

A hibák felsorolását tovább folytatva nem hallgatható el, hogy az előadás nem készült el a premierre. Kevés volt a négyheti próbaidő, a rendezés energiáit túlságosan is lefoglalta a színpadra állítandó mű kialakítása. Éppen a főbb szerepeket játszó színészek bizonytalanul tudták szövegüket. Szinte minden figyelmüket lekötötte a nehéz, veretes szöveggel folytatott küzdelem, s nyilván ez is közrejátszott abban, hogy néhány jelenet értelme egyszerűen nem jött le a színpadról. Elég sokat hibázott a technikai személyzet is, lámpák nem gyulladtak ki időben, nem volt elég füst és így tovább.

Hogy mindebből, mindezek ellenére izgalmas előadás kerekedett, ez Vekerdy, Ascher s a még nem említett díszlettervező Pauer Gyula minden hibát, hiányosságot, tévedést feledtető tehetségét dicséri. Vannak kudarcok, amelyek sokszorását érik a tisztes sikernek. Ilyen előadás volt ez a kaposvári is. Mert még nem mondtam el, hogy Vekerdy jóvoltából szikráznak a színpadon az okos gondolatok, a finom, szellemes, aforisztikusan kihegyezett észrevételek, bölcs megállapítások. Vekerdy verssorai nemcsak fontos információkat közvetítenek, de költőiek és szépek is. Az újdonsült szerző hőseit nehézkes archaizálás nélkül szép, régies magyar nyelven beszélteti. Vekerdy még kiforratlan, de valóban tehetséges író. A kis jelenetek többsége önmagában véve briliáns, ebben persze már Ascher Tamásnak is része van. Ahol a mondatok csak önmagukban ragyognának, ott a hiányzó teatralitást a fiatal rendező tehetsége pótolja groteszk ötletekkel, bohóctréfákkal, látványosan megkomponált tömegjelenetekkel, ironikusan ellenpontozott beállításokkal, a színészek káprázatos mozgatásával, a játék lendületes ritmusával. A pestis sújtotta ország rettenetének színpadra idézése az előadás nagy pillanatai közé tartozik.

Az előadás egyetlen hibátlanul elkészült tökéletes részlete Pauer Gyula díszlete, egy előre-hátra mozgatható, a héttérfal feladatát ellátó fatákolmány, amelyet mintha ócska ládák deszkáiból, öreg kerítések léceiből ütöttek volna össze. A tákolmány közepén egy felvonható vagy két szárnyra nyitható ajtó vezet a háttérbe, oldalt és fent pedig ablakok szerepét betöltő, különféle nagyságú, tégla alakú nyílásokban tűnhetnek fel a színészek. Különös, hogy ez a kifejezetten „csúnya" díszlet mégis a

„szép" élményét kelti. Talán mert sokféle, a dráma lényeges gondolatait kifejező asszociációkat támaszt. (Többek között – igaz, nyilvánvalóan szándéktalanul – ironikusan utal a produkció „tákolmány" jellegére is.) Eszményi játéktér – nagyszerű lehetőséget ad a szükséges gyors váltásokhoz.

Színészi szempontból hálátlan mű a *Jelenetek Rákóczi életéből,* alig ad alkalmat képességeik megcsillogtatására. Kiss Istvánnak nem esik nehezére, hogy elénk varázsolja a fejedelem méltóságteljes, nemes alakját, a költői erejű szövegeket is szépen mondja el. A narrátor szerepét ellátó Jeney István sajátosan száraz, rekedtes hangjával teremt feszültséget nézőtér és színpad között. A Károlyi Sándort és Des Alleurs követet játszó Vajda Lászlónak akadt néhány jelenete, ahol újólag igazolhatta kivételes színészi képességeit. Koltai Róbertnek valamennyi Habsburg császár és XIV. Lajos szerepében nincs más dolga, mint hogy okos képpel vagy unatkozó arccal jelentéseket hallgasson. Zbiskó udvari bolond, Kinsky kancellár, Sanson földrajztudós hármas szerepében a leghálásabb színészi feladat Reviczky Gábornak jutott, s ő élt is ezzel a lehetőséggel. A többi férfi szereplőről, Dánffy Sándorról, Papp Istvánról, Kun Vilmosról, Hunyadkürti Istvánról csak annyit mondhatunk, hogy mindig tudták, mit kell mondaniuk, mikor milyen jelmezben kell bejönniük és kimenniük. Egyiküknek-másikuknak azonban a szövegmondás szépségén lenne mit csiszolnia.

A színpadi változat a történelmi alakok magánéletéről, szerelmeiről alig tesz említést, vagy éppen csak a pletyka szintjén. Így a színésznők, ebben a darabban az ismert mondást idézve, „legfeljebb szépek lehetnek . . ." Pusztaszeri Emília, Horváth Zsuzsanna, Czakó Klára, Kiss Katalin, Csákányi Eszter mégis megtesznek minden tőlük telhetőt, hogy egy-egy gesztussal, kifejező testtartással, néhány mozdulattal életet leheljenek az általuk megjelenített kis epizódfigurákba.

A szegényesen előkelő történelmi kosztümöket, gondolom, csak ki kellett hozni a színház jelmeztárából, s így nem sok gondot okoztak Pauer Gyulának – de ez így felelt meg az előadás stílusának, szellemének. Mint említettük, a rendezés egyik fő erőssége a színészek briliáns mozgatása. De láttunk néhány hatásos táncjelenetet is. Vajon a koreográfus, Botfalvi Zuzsanna munkája csak a táncok megkomponálására szorítkozott, vagy része van az egész előadás sikerében? Ezt a kívülálló nem ítélheti meg.

*

Végezetül egy kérdés vidéki színházainkhoz. Ha már különféle bérleti, terveljesítési kötelezettségeik miatt nem halaszthatják el az első előadás napját, tegyék át a „premiert" arra az estére, amikor – úgy érzik – tökéletesre érett a produkció. A kritikus ugyan jöhetne magától is egy későbbi előadásra, de érthető módon nem szívesen fosztja meg magát a bemutatók ünnepi varázsától. Így talán a premierütközések is elkerülhetők lennének. A *Jelenetek Rákóczi életéből* bemutatója napján Szeged is, Pécs is bemutatóra hívta a kritikusokat.

Vekerdy Tamás: Jelenetek Rákóczi életéből (Kaposvári Csiky Gergely Színház)
Rendező: Ascher Tamás, *díszlet, jelmez:* Pauer Gyula.
Szereplők: Kiss István, Vajda László, Koltai Róbert, Dánffy Sándor, Papp István, Kun Vilmos, Reviczky Gábor, Hunyadkürti István, Jeney István, Kiss Jenő, Lukács Andor, Popov István, Pusztaszeri Emília, Horváth Zsuzsanna, Czakó Klára, Kiss Katalin, Csákányi Eszter.

NÁNAY ISTVÁN

Megszelídített előadások

Röpke egy hét alatt három kitűnő színházi előadást láthattak Budapesten azon kevesek, akik eljutottak a kaposváriak, szolnokiak, kecskemétiek nemzeti színházbeli vendégjátékára. Olyan előadásokat, amelyek – egy-két más fővárosi és vidéki produkcióval együtt – külön klasszist, a magyar színházi élet felújításokkal, utánjátszással teli, átlag színvonalánál jóval magasabb szintet képviselnek. Jó ideje felfigyelhettünk arra, hogy számos kísérletező, újat kereső, valóságra érzékeny produkció, főképpen magyar drámák születnek vidéken. Néhány vidéki színház műsorpolitikája mintaszerűen koncepciózus, következetes és igényes.

Úgy látszik, hogy a vidéki színházak egy részénél elkezdődött, sőt több vonatkozásban megvalósult a színházi műhely. S arról, hogy ahol a színházi műhely létrejöttének még nem értek meg a feltételei, ott is megmozdult valami: újat, jobbat, igényesebben akarnak játszani, sajátos művelődéspolitikai szerepet keresnek, városuk kulturális életébe szervesebben kívánnak beépülni.

S mivel ez a formálódó igény, a magasabb művészi színvonal vágya mindenképpen tiszteletre méltó, tartozunk annyival a helyüket kereső művészi közösségeknek, a vidéki színházaknak s az egész színházi életnek, hogy ne csak rangos, kiemelkedő előadásokat elemezzük, méltassuk, állítsuk mércéül, de az elhibázott, nem minden tekintetben sikerült produkciókról is szóljunk. A tanulság kedvéért. S azért, mert egy-két sikertelen előadás túlmutat önmagán, s a magyar színjátszás általánosabb problémáira következtethetünk általuk.

Ezúttal három vidéki előadásról szólunk: Zapolska két művéről, a *Dulszka asszony erkölcséről* (Győri Kisfaludy Színház) és a *Van ilyen családról* (Kecskeméti Katona József Színház), valamint Federico García Lorca *Yermájáról* (Miskolci Nemzeti Színház). Három különböző, eltérő műfajú darab, más-más ízlésű, felkészültségű, koncepciójú rendező – az előadásoknak mégis több

olyan hasonló jegye van, amely a magyar színházi élet egészére érvényes.

Mindenekelőtt arra a tendenciára gondolunk, hogy a drámák éltető lényegét, a konfliktust az előadásokban lágyítják, „elkenik". Minden műfaj egy fokkal „kellemesebb", mint az írott mű: a tragédiából melodráma lesz, a szatírából könnyed vígjáték, a csipkelődő vígjátékból bohózat. Ez jórészt abból adódik, hogy színházaink legtöbbje kitér a valóság művészi tükrözésének feladata elől. Az előadások zömét nézve, azt hihetnők: életünk immár problémátlan. Vagy ha akad is imitt-amott gond szűkebb és tágabb világunkban, összeütközés ideológiai, politikai, társadalmi, gazdasági életünkben, az csak bagatell ügy – a színházi előadások tükrében. Így a problémátlanság láttatásának egyenes következménye a konfliktusok elszegényítése. Minden más hiányérzetünk, a művészi megvalósítás viszonylagos sikertelensége, a rendezői félreértelmezés, a hibás szereposztás, a tempótlanság, ritmustalanság csak ennek a látásmódnak a következménye.

Ki a kispolgár?

A győri színház Vass Károly rendezésében mutatta be Zapolska legismertebb művét, a *Dulszka asszony erkölcsét*. A színlap tanúsága szerint a darab műfaja: kispolgári tragikomédia. A század első éveiben született darab máig érvényes módon, szatirikusan rajzolja meg a kispolgár kisszerűségét, önzését, sőt gyakran embertelenségét. Zapolska sem csak kinevettetni akarja a kispolgár „hőseit", hanem a típus félelmetes antihumanizmusát is jelzi. A mai nézőnek ráadásul az elmúlt fél évszázad közvetlen és közvetett tapasztalatai alapján még árnyaltabb lehet a képe a kispolgárról. Különösen jó alkalomnak kínálkoznék tehát Zapolska műve a szembesítésre, a nézőkben meglevő kispolgári én megpiszkálására.

A szembesítés azonban a győri előadásban elmarad. Az előadás – a műfaji

Zapolska: Dulszka asszony erkölcse (Győri Kisfaludy Színház). Szűcs Ildikó, Jászai László és Gerentsér Júlia (Kaszás János felv.)

megjelöléstől eltérően – bohózat. Az első pillanatok megszabják az egész alaphangját: Dulszka asszony – Fónay Márta – éjjeli öltözékben bejön a színpadra, jó nagyot, hangosan ásít, és látványosan megvakarja hátsófelét. Ez a Dulszka asszony nem az erőszakos, csak a külszínre adó, álszent családfő, hanem kedélyes asszonyság. A szituációk, a szövegek azonban ellentétbe kerülnek a figurával. Ezek után nem meglepő, hogy Dulszki úr sem akaratlanul, társadalmi helyzetét csak a felesége módszereivel, segítségével fenntartani tudó, éppen ezért kiszolgáltatott ember, hanem – Sós László szótlan kabinetalakításában – szinte a helyzetét élvező jópofa alak. S legfőképp az eseményeket mozgató Zbych figurája lett súlytalanul könnyed. Szeretnivaló csibész Jászai László ifjú Zapolszkije, akire nem lehet haragudni a kicsapongásokért, a cseléddlánnyal folytatott viszonyáért, a családpukkasztó ötletének nagylelkű visszavonásáért, egy ember – Annuska – játékszerként való kezeléséért. Sőt, neki szurkol a közönség, vele érez egyet, s az előadás után azzal a jó érzéssel kelhet fel a néző a székből, hogy lám, lám, minden jól elrendeződött, a lány pénzt kapott, a család becsületén nem esett folt, s a fiatalúr is folytatja régi életét. Mint a mesében. S a jó érzésbe egy cseppnyi keserű szájíz sem vegyül! A kellemes, jól poentírozott, elegáns, könnyed előadás jóvoltából senkinek sem jut eszébe, hogy róla is szólhat a játék, hogy napjaink egyik társadalmi-ideológiai problémájának megvilágításában segíthetne az előadás.

A szereposztással a rendező tehát lényegében meghatározta az előadás vígjátéki-bohózati stílusát. Ezt erősítették a játékötletek, gagek, a poénhatásra épülő, visszafogott tempó, a ritmustalanság. Fónay Mártának – aki különben a darab nagy részében ellenáll az alkatára, alaptermészetére apelláló szerepépítkezésnek, és különösen az első felvonásban drámai alakítás lehetőségét villantja fel – van egy játéka: kötöget, és indulatait – a magyar szöveghangsúlyoknak fittyet hányva, a kötés ritmusára mondva a szöveget – úgy fejezi ki, hogy nagyot bököd a kötőtűvel. Erre a gagre biztosan bejön a nyíltszíni taps, függetlenül attól, milyen szituációban, milyen indulattól vezérelve használják. (Fónay nem él vissza az ötlettel, de mint az előadás jellemző tünete, elgondolkodtató.) Ám említhetnénk Jászai László majd minden mozdulatát, az operettes belépőket, a szöveg bemondásokra való tördelését és így tovább.

Az előadás két pontjának kidolgozatlansága mutatja leginkább a lekerekítési szándékot. A második felvonás végén történik a család békéjét feldúló bejelentés: Zbych el akarja venni feleségül Annuskát. Ezen az egy ponton komollyá kell válnia a játéknak, különben nincs értelme a család ellenállásának, s nincs miért eljátszani a harmadik felvonást. De ha Zbych figurája ebben a pillanatban a legkülsődlegesebb, ha azt játszatja el a rendező, hogy a fiú még gondolatban sem képes erre a lépésre szánni magát, akkor érthetetlenül veszik tragikusan a hírt Dulszka asszony és a többiek. Ennél a jelenetnél különösen bántó a ritmustalanság, az előkészítés és a robbanás ritmusváltásának hiánya. Akárcsak a harmadik felvonás záró jeleneténél is elsősorban ritmuszavarokból adódik a szituáció többértelműségének elmaradása. A helyzet ugyanis nem ugyanaz a lezajlott események után, mint kezdetben volt. Ennek érzékeltetése hiányzik, sem a színészi játékkal, sem a darab első képétől eltérő tempóval, illetve ritmizálással nem érzékeltette a rendező az új helyzetet, a család felbomlását, az új módon vegetáló életformát.

Zapolska – még egyszer

Kecskeméten ugyancsak Zapolska-darabot mutattak be, Miszlay István rendezésében. A *Van ilyen család (Ők négyen)* című művet Magyarországon eddig még nem játszották, most a színház új dramaturgja, Páskándi Géza átdolgozásában, újraírásában adták elő. A szövegre figyelve csak sejthető, mi maradt meg Zapolska művéből, s mi az, amit Páskándi tett hozzá. Az előadás tanúsága szerint a dramatizálás nem sikerült. Elvárhatnánk ugyanis, hogy amennyiben a színház mondandója kifejezéséhez nem talál többé-kevésbé kész művet, akkor olyan átdolgozást készíttet, amely világosan és egyértelműen jelzi a rendező, a társulat célját: miért éppen arról a témáról, gondolatkörről akar beszélni.

Zapolska–Páskándi darabjából, Miszlay rendezéséből azonban semmiféle körvonalazható alkotó szándék nem derül ki. Mert mit kezdjünk azzal a darabbal, amelyben egy professzor és a felesége a „gyerek" jelenetében karácsony szent estéjén veszekszik, a gyerek a családi jelenethez közhely-kommentárt fűz, a feleség a professzor link tanítványával flörtöl, a becsületes professzor – akit elveiért az egyetemről is kirúgnak – megtakarított pénzéből fedezi a vállát, hogy aztán békés családi életet éljen a jólelkű varrónővel, az Amerikába távozó tanítvány szektafőnökként tér haza, és visszaadja a kölcsönnek tekintett feleséget, de a professzor állhatatosan ragaszkodik elhatározásához, olyannyira, hogy még a tőle állapotos varrónőt is elveszi, hogy aztán végül egymásnak újabb közhelyeket szajkózva éljen tovább életének értelmével, a kislányával? A szándékosan sarkítottan elmondott történetvázzal érzékeltetni akartuk: valóban érzelmes komédia ez, ahogy a darab műfaji meghatározása is jelzi. De mit mond ez az érzelmes komédia számunkra? Hogy többet ér a harmonikus életközösség, mint a veszekedéssel teli házasság? Hogy mindenek előtt a gyerek fejlődésére, érdekeire kell tekintettel lenni – ahogy a műsorfüzetben olvasható? Hogy csúnya dolog a csoportos házasság, a hűtlenség? Az előbbiekhez hasonló bölcsességből még jó néhányat elő lehet bányászni a darabból. Leginkább arra gondolunk, hogy sem a házasság kötöttsége, sem a házasságonkívüliség szabadsága nem az igazi, a kettő között nincs is lényegi különbség, különben is, mit tegyünk, nincs más választás. Ezért a közhelyért azonban nem érdemes darabot írni és játszani.

Az előadás sem tette világosabbá a darabot. A figurák egy részét – a Szeretőt, az Özvegyet, a Feleséget – stilizáltan játszatja a rendező, őket nem lehet komolyan venni, szövegük idézőjelbe van téve, karikatúrák. Ezzel szemben a Férjet, a Varrónőt, a Kislányt alakító színészek aprólékosan kidolgozott, részletező, realisztikus stílusban játszanak. Pontosabban ennek a játékstílusnak a kliséit használják. A szereplők játékmód szerinti merev szétválasztása is azt sugallja, hogy két táborról, a családi élet két alternatívájáról szól a darab. Ám olyan körülményesen, oly sok megakasztó momentummal (özvegyasszony-jelenet, kocsisbetét, csoportos házasság epizód stb.), következetlenséggel (a feleség például a harmadik felvonásban belép, néhány másodpercig társalog is, majd hosszan akción kívül reked), hogy a nyilvánvalóan érdekes szándék nem jut el vagy legalábbis nagyon nehezen jut el a nézőhöz. S mivel a darab cselekménye érdektelen, egy idő után ki-

derül, hiába várunk meglepetést, „csavarást", nem marad más hátra, a színészek magánszámaira figyelünk. S attól függően, ki van a színen, unatkozunk vagy derülünk – jobbára unatkozunk. S ez aligha lehetett szándéka a dramaturgnak, a rendezőnek.

A tragédia elmaradt

Miskolcon Illés István fiatal főrendező minden bizonnyal olyan elképzeléseket képvisel, ami egy megújuló hangú, stílusú színház lehetőségét rejti magában. Erre utal a színház igényes műsorterve is. *Yerma*-rendezése szintén az újszerűségre törekvést bizonyítja, egyelőre azonban jobbára csak a törekvést.

Illés István nem spanyol drámát rendez, ki akarja tágítani a darab érvényességi körét, általános emberi tragédiává kívánja tenni a *Yermát*. Erre utal többek között a kortól, konkrét helytől elvonatkoztatott, a lélek tájait idéző „díszlet", a főszereplők szándékoltan nem spanyolos típusa, a szöveggondozás.

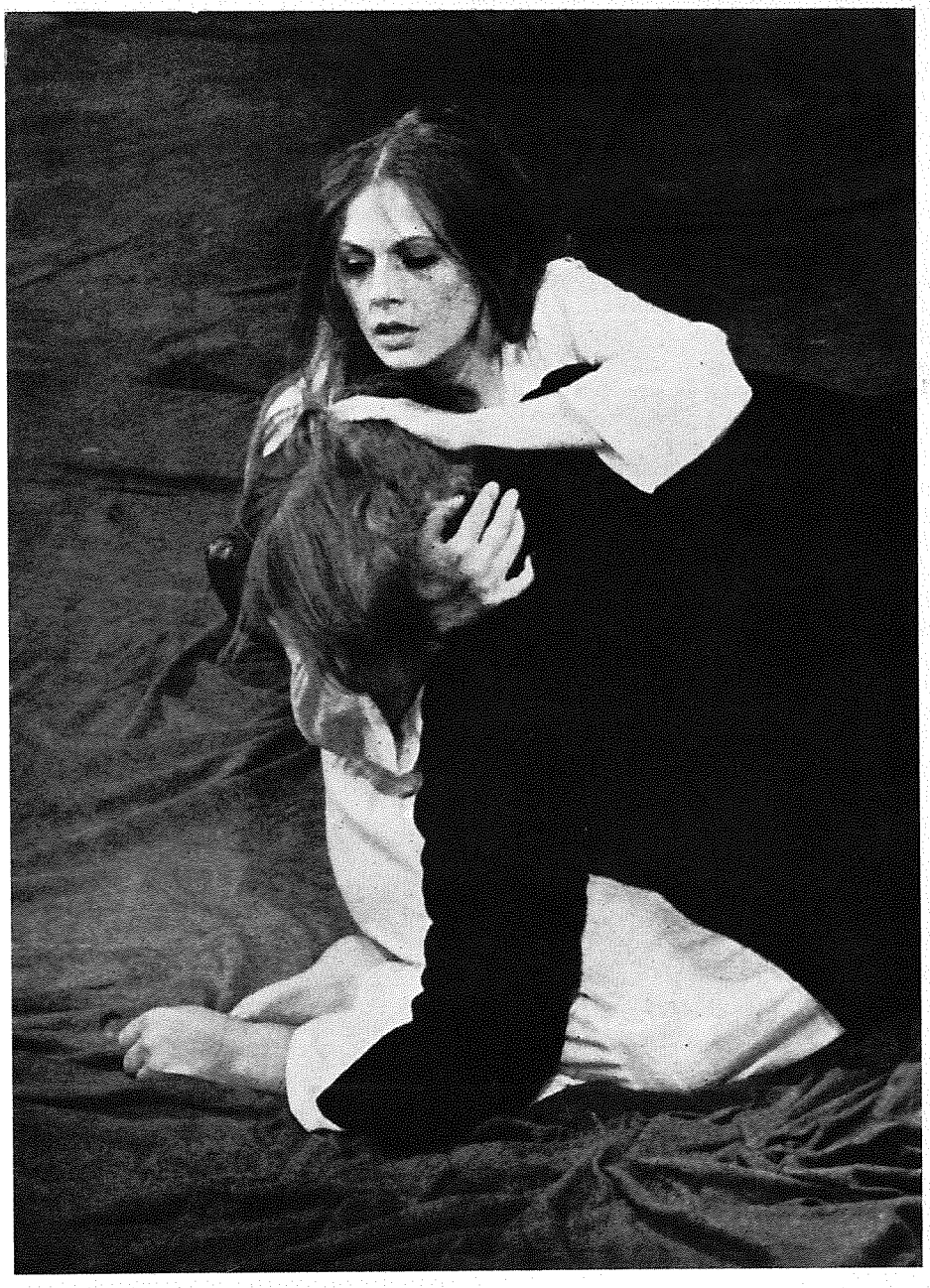
A szándék azonban visszájára fordult: a túlzó általánosítás a dráma erejét csökkenti. A személyes tragédia, a hozzá fűződő asszociációs lehetőségek több, szélesebb általánosításra adnának alkalmat, mint a tragédiához vezető út, a tragédia lefolyásának pontos rajzát nélkülöző mesterséges konstrukció.

Yerma sorsa ugyanis önmagában is általános érvényű, a gyereket kívánó asszony tragédiájánál jelképesebb. Yerma nemcsak gyereket kívánó asszony, hanem életének tartalmas, emberi célt kereső egyén is. Yermának a gyerek – az adott körülmények között – életének egyetlen és legfontosabb, legtöbbet érő és legtartalmasabb célja. Ezt nem érheti el becsületes úton, és ezt nem akarja elérni kerülő úton. Ezt a célt bélyegzi Juan „életen kívüli, homályos dolognak", szemben a maga dolgaival, a számára fontosakkal, amelyek a keze között vannak, amelyeket a szemével lát. A szellemi életcélokra vágyó Yerma csap össze az anyagi, tárgyi, dologi értékek birtoklását hajszoló Juannal. Ez a konfliktus élőbb, maibb és általánosabban érvényes a megfoghatatlan férfi–nő ellentétnél. S ez a konfliktus nincs kellőképpen kibontva az előadásban.

Ennek alighanem elsősorban szereposztási oka van. Gyöngyössy Katalin – alkatánál fogva – Yerma szerepét csak részben tudta megoldani. Gyöngyössy alakításában a visszafojtott indulatokat, a kezdeti reményteli vágy, a képzeletbeli kisfiúcskával folytatott beszélgetés, a dúdolások-dalolások emlékezetesek. De adós marad azzal a belső fejlődéssel, aminek során Yerma eljut a reménykedő várakozástól a vajákos asszonyokig, a búcsújárásig, a Jókedvű özvegyasszony ajánlatának visszautasításáig, a Juannal való leszámolásig. Tanulságos ebből a szempontból a Juannal való vita jelenete. A hatalmas, erős, lehengerlő Juannal (Palánc Ferenc) áll szemben a törékeny Yerma. Nyilvánvaló az erőviszonyok különbözősége. Juan testi erejét csak Yerma belső igazságának, indulatainak, elkeseredésének ereje ellensúlyozhatja, csak így fogadható el az, hogy Yerma megöli, meg tudta fojtani Juant. Gyöngyössy a vita hevében két öklével megdöngeti Palánc mellét. A mozdulatban – természeténél fogva – több a játékosság, mint az erő. Gyöngyössy Yermája csak úgy tudja megölni Juant, ha az segít neki, önként simul a szorító kezek közé. A végkifejlet hiteltelenné vált, üres színpadi játékká. A tragédia megszelídült.

Az előadás erőtlenségének azonban más okai is vannak. A rendező jórészt kiiktatta azokat a szituációkat, amelyek az elhangzott szavaknak mögöttes, többértelmű jelentést adnak. Elsősorban a sógornők szerepének gyöngítése jelzi ezt. Azzal, hogy a helyszínt semlegessé tették, nem lett konkrét indoka a sógornők állandó meglepetésszerű megjelenésének, tevés-vevésének, fenyegető-bekerítő jelenlétének. Ezzel a darab egyik fontos síkját gyengítette a rendező.

Mivel a *Yermá*ban lejátszódó belső drámát kívánta Illés elsődlegesen kibon-



García Lorca: Yerma (Miskolci Nemzeti Színház). Gyöngyössy Katalin (Yerma) és Palánc Ferenc (Juan)

tani, kevés mozgású, statikus beállítású játékot szervezett. Az állóképszerűség azonban rendkívül lelassította, tempótlanná tette az előadást. Ezt csak a belső dráma magas hőfokú megjelenítésével lehet ellensúlyozni, de ezúttal – mint már erről szó volt – ez elmaradt.

A darab hallatlanul pontosan van szerkesztve, a rendező azonban nem tudta kellőképpen egységben tartani, kiegyensúlyozni az előadást. Például a mosónők jelenete nem vált félelmetes erejűvé, hanem sajnálatosan kabaréízűvé lett, a bucsúbeli templomi szertartás, a HÍM és a NŐ párharca operai betétszámként hatott. A Fiatalasszony (Lázár Katalin) és a Jókedvű öregasszony (Máthé Éva) alakja pedig elütött a darab stílusától, túlnőtt Yerma jelentőségén, s ezzel a vele való jelenetek egyensúlyát veszélyeztették.

*

Három vidéki előadásról szóltunk. De szólhattunk volna a fővárosi előadások jó részéről vagy más vidéki bemutatókról is. Az érintett jelenség nem egyedi. De talán nem örökéletű.

Győri Kisfaludy Színház
Gabriela Zapolska: Dulszka asszony erkölcse

Rendező: Vass Károly. *Fordította:* Berczeli A. Károly. *Díszlet:* Baráth András. *Jelmez:* Blanár György.

Szereplők: Fónay Márta, Sós László, Jászai László, Gerentsér Júlia, Szűcs Ildikó, Herendi Mária, Kollár Lívia, Losonczy Ariel, Kiss Bazsa.

Kecskeméti Katona József Színház
Gabriela Zapolska: Van ilyen család (Ők négyen)

Rendező: Miszlay István. *Átdolgozta:* Páskándi Géza. *Díszlet:* Csányi Árpád. *Jelmez:* Poós Éva.

Szereplők: Lengyel János, Gurnik Ilona, Forgács Tibor, Pécsi Ildikó, Tornyai Magda, Bálint Mari, Gyulai Antal, Fraknói Sári.

Miskolci Nemzeti Színház
Federico Garcia Lorca: Yerma

Rendező: Illés István. *Fordította:* Németh László. *Díszlet:* Székely László. *Jelmez:* Poós Éva m. v.

Szereplők: Gyöngyössy Katalin, Jancsó Sarolta, Máthé Éva, Lázár Katalin, Vajda Viola, Lenkey Edit, Palánczy Ferenc, Blaskó Péter, Zoltán Sára, Nagy Mari, Nádassy Anna, Somló Mária, Héczey Éva, Füzy Edit, Varga Tibor, Jancsik Ferenc, M. Szilágyi Lajos, Szántó Lajos.

BÁNYAI GÁBOR

Egy műfaj fiatalsága és a fiatalok műfaja az Irodalmi Színpadon

A színház addig fiatal, ameddig bátran próbál újat mondani, ameddig nem ragad bele saját szokásaiba, konvencióiba. Ez nemcsak arra kötelez, hogy kitartson a maga útja mellett, hanem arra is, hogy felelősséggel tegye. Ne az öltözékétől legyen fiatal, hanem a szellemétől. Nos, ha ilyen színházi fiatalság létezik – márpedig léteznie kell –, akkor ennek egyik példája lehet a pódiumműfaj keretei közt az utóbbi időben az *Irodalmi Színpad*. Fölösleges lenne most és itt általános vitába kezdeni e műfaj lehetőségeiről. Nem is vállalkozom erre. Inkább csak kommentárokat szeretnék fűzni egyik műsoruk kapcsán a műfaj fiatalságához és a fiatalok műfajához.

Nehéz dolog *ünnepelni*. Látszólag nincs évente sok új mondandó egy-egy évfordulóról. A megszokás pedig távolról sem egyenlő az ünnepléssel. Kötelező tiszteletkör csupán. Annak belátása viszont igen könnyű, hogy mindenuntalan felnőnek olyan új nemzedékek, melyek számára az ünnep még sosem volt, sosem látott, sosem tapasztalt érzéseket, gondolatokat hordozhat. És mindig a saját adott szemszögükből, a saját hétköznapjaik életérzésének világából. Ünnepelni tehát mindig ebből a jelenidejűségből elindulva kívánatos, mert így kaphat valódi tartalmat a tisztelgés.

Nehéz dolog forradalomról, forradalmi kérdésekről szólni. Itt kiváltképp megnő a felelősség, hiszen mindennapos valóságunk fontos kérdéséről van szó.

Nehéz dolog *emlékezni*. Nehéz, mert az emlékezés egy idő után érdektelenné válik. Nehéz azért is, mert viszonylag hamar olyan nemzedékre kerül a sor ebben a cselekvésben, amelynek már szinte semmi személyes élménye nem lehet a felidézendő eseményekről, legfeljebb tapasztalataikban, idegpályáikban örökölték őket.

Ünnepelni a forradalom évfordulóját, emlékezni Október hőseiről, felelősséggel szólni mai reflexeinkről ezzel kapcsolatban – erre vállalkozott legutóbb az Irodalmi Színpad kollektívája. Nem akartak ebben a műsorban hamis pátoszt élesztgetni – de ébren akarták tartani a forradalmi hit és cselekvés valódi pátoszát. Nem próbáltak vigyázzba merevedve vagy könnyes elérzékenyüléssel emlékezni – de próbáltak ünneppé nemesíteni gondokat, érzéseket, problémákat, forradalmi valóságot. Nem akartak Október névtelen vagy kiemelkedő hőseinek háta mögé bújva nagy merészen a máról hadonászni – de akartak a mához és a máról szólni, úgy, hogy a ma nevében tegyenek fel kérdéseket egy kornak. Mely történelem ugyan ma már, de tanulságait és eredményeit nem hogy tagadni, de éppen továbbélni kell. Úgy akartak ünnepelni, sőt tisztelegni, hogy tiszteletlennek mutatkoztak: kérdeztek, vitatkoztak, kommentáltak. A múltat is jelennek tekintették, s ebből a szemszögből minden történelmi esemény tetten érhető ma is: „csak" okosan kell kérdezni.

A huszadik század technikai csodákkal felszerelt világában a történelmet a legjobban a filmek őrzik. Talán mert itt láttuk be legkésőbb a fényképező lencse szubjektivitását. Mindenesetre a történelmi eseményeket megőrző vagy megörökítő filmkockák felbecsülhetetlen értékűek. Különösen, ha olyan művész keze nyomát őrzik, mint amilyen Eizenstein volt. Az ő egyik filmjét, számomra talán a legfelejthetetlenebbet, az *Október* címűt használták fel kiindulásként a műsor készítői, Babarczy László, Elbert János, Eörsi István. A kiinduló helyzet: képsorokat, filmkockákat, kinagyított részleteket, diákat láthatunk a filmből. Két vászon lóg a színpad két oldalán. Baloldalt peregnek az események, majd hirtelen megáll a film, s a jobb oldalon megjelenik a kiszemelt és kiemelt részlet. Hangsúlyos pontjai ezek a kockák már Eizenstein filmjének is. Ezúttal mégsem a film az érdekes. Ez inkább csak a felidézés szerepét tölti be. Mert a képkockák hatására egyszeriben kézzelfogható jelenné válnak az elmúlt történelmi események, jelenvalóvá lesz maga a forradalom is. Ez pedig már lehetőséget kínál arra, hogy a mai néző is elgondolkodhasson a látottakon, hogy fejében, gondolataiban, érzéseiben összekapcsolja a jelenné vált múltat saját, egykoron úgyszintén múlttá váló jelenével. Létrejön tehát az emlékezésnek és az ünneplésnek is egy olyan közege, melyben már egyáltalában nem tűnik szentségtörésnek, ha a mai fejünkkel gondolkodva igyekszünk kommentárokat fűzni történelmi emlékképeinkhez.

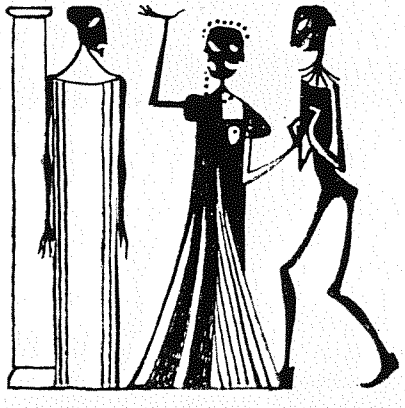
Mit jelent ebben a műsorban a kom-

mentár? Elsősorban azt, hogy az egész válogatás alapvető szempontja a *mai reflexiók* megjelenítése. Ezt szolgálja majd minden eszköz. Nemcsak azok a szövegek, versek, dalok, melyek az utódok tollán születtek, hanem azok is, melyek akkor, Októberben számítottak jelenidejűeknek. Éppen e kettő összhangja és együttléte ad új távlatot külön-külön is mindkettőnek. Nézzük a filmet, nem a folyamatát, hanem a felvetődő problémák sorát. És megfogalmazódnak a kérdéseink a hogyanról és a miértről, a tanulságokról és az eltéphetetlen kapcsokról. Ez a kommentárok egyik része. A másik: a válaszok. Melyek – s ez is az összeállítás egyik érdeme – sosem keltik a nézőben a lezártság vagy a megmásíthatatlanság kínos érzését. Inkább további gondolkodásra sarkallnak, újabb kérdésekre, újabb kommentárokra.

Elhangzik a műsorban Brecht egyik verse, mely szinte mottója is lehetne az Irodalmi Színpad e kísérletének. Ebben arról beszél Brecht, hogyan is tisztelik a kujan-bulaki szőnyegszövők Lenint. A szellemes vers azt bizonyítja, hogy igazán akkor tiszteljük a forradalmat, ha magunkat tanuljuk meg először tisztelni, ha emberibb körülményeket teremtünk magunk köré, ha mocsarat csapolunk le, hogy ne pusztuljanak az emberek. Erről a fajta tiszteletlen tiszteletről szól ez a műsor is. Eörsi István összekötő szövege is ennek a nevében teszi fel Eizenstein kockáihoz a ma kérdéseit, hogy a választ Hlebnyikov, Vas István, Illyés Gyula, Brecht, Ady, Majakovszkij, Csehov, Vera Figner, Voznyeszenszkij, John Reed, Babel vagy Blok műveiben, szavaiban keresse. Így válik már a kiindulás meghatározójává az előadásnak, mely elsősorban gondolatilag tágítja ki a pódiumműfaj megszokott kereteit. Nem megcsontosodott „irodalmi műsort" látunk, hanem – Gelléri Ágnes munkája nyomán is – pontos dramaturgiával felépített színházi estét. Babarczy László rendezése formailag is ezt a benyomásunkat erősíti: magától értetődő természetességgel elegyít verset és jelenetet, songot és filmet, paródiát és forradalmi himnuszt. Nincs díszlet a színpadon, csak játszó kellékek: puskák, kalapok, kendők és kabátok, esernyők – festői rendetlenségbe szervezve lógnak a fogasokon. Előttük ülnek a szereplők kockáikon – hogy azután ez a színpad pillanatok alatt színházi játéktérré vagy pódiummá egyaránt alakítható legyen.

Játék folyik a színen. Amolyan József Attila-i szép és komoly játék. A ma nevében a tegnapi gondolattal vagy a tegnap stílusában a maival. A forradalom számtalan színét példázza ez a játék, vegyítve a sorsdöntő kérdések komorságát a legalább ennyire fontosak vidámságával. Csak egyetlen példa erre. Babel ragyogó novelláját, *Az első libám* címűt dramatizálva adják elő: úgy azonban, hogy megtartják annak minden szavát, tehát nem meztelenítik le csupán párbeszédeire. Ezért azután minden szereplő saját replikája mellé odamondja – szerepéből így minduntalan kiesve – az író magyarázó szavait is. Így szól például az egyik szereplő morogva: „Na gyere, ülj ide hozzánk." Majd saját civil hangján hozzáteszi: „Mondta az öreg kozák." Ezzel a jellemző kis példával csupán azt akartam érzékeltetni, mennyire egységesen valósul meg a műsorban a jelenlét és a kommentálás kívülmaradása. Ez a *kettős játék,* mely egyszerre közel hoz és eltávolít, képes a lényeges kérdéseket felvetni anélkül, hogy akár didaktikussá, akár unalmassá válna.

S éppen ez ennek a műsornak, ennek az egyestés kísérletnek a legfőbb érdeme és legfontosabb tanulsága. Azt a látszatot kelti ugyanis, mintha magunk is részeseivé válhatnánk a játéknak, érezzük, hogy a mi kérdéseink is elhangzanak a kommentárok során, szinte súgjuk a saját reflexióinkat a szereplőknek. Ez a *színházi jelenidejűség* pedig általában hiányzik az irodalmi műsorokból, melyek még izgalmas kérdésekben is olyan gyakran megfellebbezhetetlen lezártságukkal tüntetnek. Ezért lehet egy új út kezdete ez a műsor: nem az egyedül üdvözítő természetesen, de új lehetőségeket feltáró.



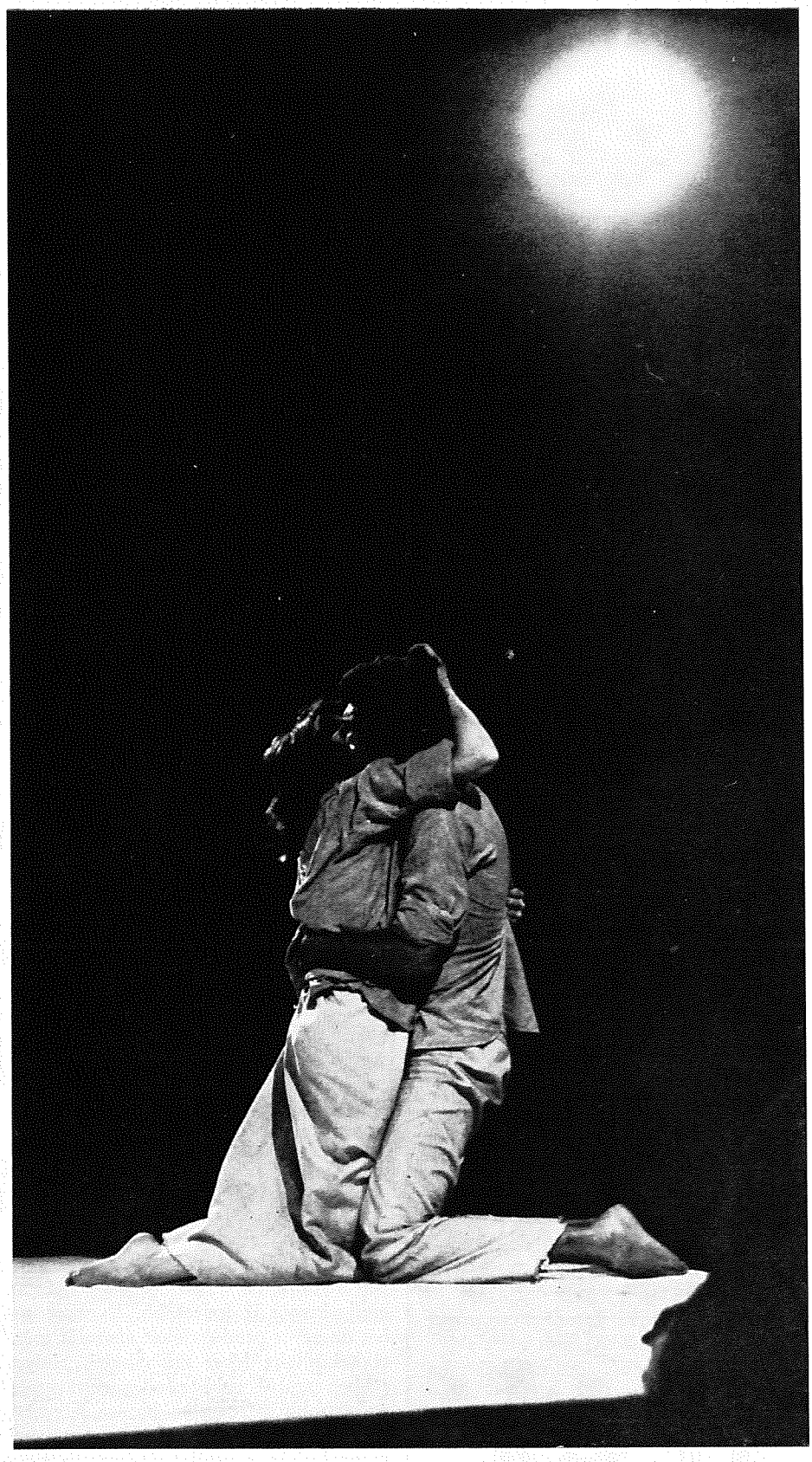
Egyetemi színházak nemzetközi találkozója

Ifjúság – művészet – 1974. Ez a gondolatkör fogta össze a Budapesti Művészeti Hetek gazdag, sokszínű rendezvénysorozatát. S talán egyetlen más eseményre sem illett jobban a mottó, mint az egyetemi színházak nemzetközi találkozójára, amelyet az Egyetemi Színpadon és a műegyetemi Szkéné Színpadon rendeztek meg.

Nem ez az első próbálkozás, hogy fesztiváljainkat, találkozóinkat kiszélesítsék, nemzetközi méretűvé tágítsák. A próbálkozások azonban mindeddig a kezdeményezés, a szerény alkalmi meghívások stádiumában maradtak. Most lehetőség nyílt arra, hogy Európa neves nemzetközi fesztiváljain sikerrel szerepelt együttesek előadásaiból álljon össze a találkozó programja. S erre igen nagy szükség volt. Ugyanis egyre többen járnak külföldi fesztiválokon, egyre többen számolnak be színházi – és amatőr színházi – élményeikről, de a hazai amatőr együttesek zöme, a rendezők jelentős százaléka s elsősorban az amatőr produkciók fiatal közönsége nemigen láthatott eddig olyan külföldi előadást, amelynek már-már mérceteremtő híre eljutott hozzánk.

Ezekkel a „hírekkel" különben csínján kell bánni. Minden fesztiválon a részt vevő együttesektől, a válogatás rendszerétől, a lebonyolítás módjától függő sajátos légkör és értékrend alakul ki: az olimpiáknál is konzekvensebben a részvétel, a tiszta szándék még az eredménynél is fontosabb. Ilyenkor tehát az egyes produkciókat abszolút mértékkel aligha lehet méricskélni. Helyesebben szólva nem mindig célravezető az abszolút mérce alkalmazása. Ugyanis a produkciók értékelésénél – a művészi megvalósítás, a gondolati tisztaság megkövetelése mellett – mindig figyelembe kell vagy legalábbis kellene venni azt, hogy milyen társadalmi, politikai, gazdasági körülmények között tudnak a csoportok alkotni, milyen célokat akarnak és tudnak maguk elé tűzni és megvalósítani.

Ez a szempont a budapesti találkozón különösen fontos, mert a megjelent együttesek mindegyike politizáló, köz-



A portugál Comuna A vacsora című előadása

életi szerepet szán színházának, tehát elkötelezett együttesek fesztiváljának lehettünk tanúi. Természetesen más programmal és módszerrel lép a közönség elé egy angol, iskolázott színészekből álló és alapjában polgári indíttatású csoport, mint egy chilei emigráns együttes, vagy más problémákat kell megelevenítenie egy portugál, munkásoknak játszó színháznak, mint a spanyol, de Olaszországban emigránsként élő társulatnak. S gyökeresen más feladata lehet egy olasz együttesnek meg egy lengyel vagy magyar csoportnak.

S amikor a találkozó hasznosságáról szólunk, arra is kell gondolnunk, hogy nemcsak a fesztiválokon kiemelkedő együttesekkel találkozik a magyar közönség, hanem a politizáló színház széles skálájával is megismerkedhet; nemcsak új művészi törekvésekről kaphat felvillantott képet, hanem arról is, hogy Európa különböző országaiban a fiatalok egy progresszív rétege hogyan, milyen művészi eszközökkel tud szólni igazáról.

S mindezeken túl jó alkalom ez egyben arra is, hogy a hazai egyetemi színházak reálisabb megítélése kialakuljon, művészi és a közéletben játszott szerepük szerint egyaránt. Mert a magyar együtteseket a külföldi fesztiválokon általában nagy elismeréssel fogadják, s most idehaza is bebizonyíthatták mindenkinek: nemzetközi sikereik nem véletlenek.

Az egyetemi színházak nemzetközi találkozóján tíz együttes vett részt: hét külföldi, három magyar. A tíz együttes a társadalmi töltésű és elkötelezettségű, politizáló színjátszás számos árnyalatát mutatta be; a direkt agitálástól a társadalmi mondandót sok áttételen keresztül érvényesítő előadásig szinte minden lehetséges – gondolkodtató, közéletiségre, a társadalmi, politikai, gazdasági helyzet feltárására ösztökélő – megoldást megismerhettünk.

A magyarok közül a Szkéné együttes Andersen ismert Pomádé király meséje ürügyén egyértelműen az 50-es évek – ma már és a mai egyetemisták számára – nevetséges torzulásait figurázta ki. Az Universitas együttes Katona Imre–Ruszt József: *Arisztophanész madarai* című darabjával arisztophanészi és magyar népköltészeti elemekkel egyszerre dolgozó parabolát mutatott be: lényegében szintén az 50-es évekről szól a „mese", de a cirkuszi keret, a bravúros nyelvi megoldás többértelművé, általánosabb érvényűvé teszi a darab szituációját. A legkevésbé politikus – piscatori értelemben –, ugyanakkor mégis a legaktuálisabb, a legközéletibb a szegedi Egyetemi Színpad Sarkadi Imre: *Kőműves Kelemen*-előadása, mert túllépve a napi politikai eseményekhez való kötődésen, társadalmunk fontos alapkérdéseiről szól, a vállalt feladathoz való kapcsolatról, az önfeláldozásról, az áldozatvállalás értelméről, a maguk hasznát lesők megítéléséről. Ez az előadás nem eseményekre asszociáltatja a nézőt – bár arra is –, hanem magatartásmodellt fogalmaz meg, és erős érzelmi hatásokkal a nézőt gondolkodásra készteti:

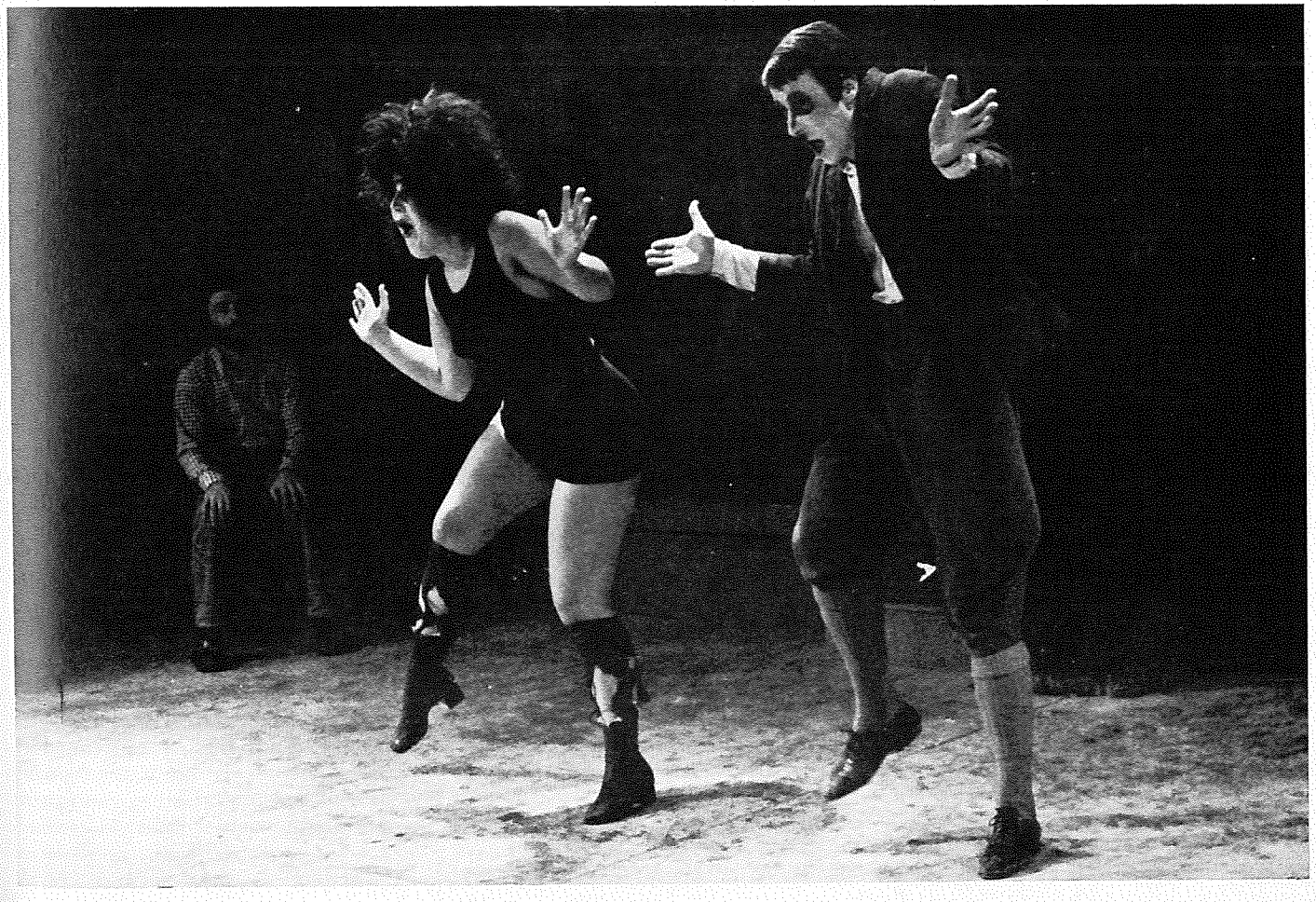
ez az igazi politizálás. (Az előadásokról a SZÍNHÁZ 1974. februári, májusi, augusztusi és novemberi számaiban részletesen szóltunk.)

A lodzi Teatr 77 bibliai keretben szimbolikus játékot mutatott be. A *Passio II.* a Mester és a tanítványok viszonyát boncolgatja: a keresztre feszítés után azonnal megkezdődik a tanítványok, a követők harca a hagyatékért, ugyanakkor a Mestert életében képtelenek követni, képtelenek átvenni gondolkodását, csak utasításaiból értenek. A mondandó aktualitása és fontossága nem kétséges.

A müncheni Freies Theater bemutatója éppen ellentettje a lengyelekének. Vásári, olykor a trágárságig triviális játékuk, fergeteges tempójú előadásuk akár pompás szórakozásnak is tűnhet. Ám a viccek, a bemondások, a jobbnál jobb játékötletek mögött egyre fenyegetőbben rajzolódik ki a példabeszéd: íme, hogyan lehet valaki a nemzetközi tőke „jobb a békesség" mentalitása segítségével Vezérré, milyen következményei vannak a politikai semlegességnek, közömbösségnek. (Mindkét előadásról a SZÍNHÁZ 1974. februári számában olvasható ismertetés.)

A direkt politizálást tekinti céljának a La Nuova Barraca nevű emigráns spanyol együttes. A néhány színészből álló társulat azt választotta hivatásául, hogy megismerteti az olasz és más nemzetiségű munkásokkal a spanyol valóságot, hogy ne csukott szemmel és süket fülekkel viszonyuljanak az Európában még mindig létező fasizmushoz, s így segítsék a spanyol nép szabadságért vívott harcát. A Budapesten bemutatott előadás – *Francisco úr vágóhídja* – azt az eseményt eleveníti fel, amikor Spanyolországban a szakszervezetek akciói elleni megtorlásként tíz munkásra, szakszervezeti funkcionáriusra összesen százhatvankét év börtönbüntetést szabtak ki. A darabban Francisco–Franco félelmetesnek tűnik, de valójában pojáca, akit a jog és az egyház nem kevésbé pojácaszerű képviselője segít abban, hogy gátlástalanul eltiporjanak minden megmozdulást. A játékrészek után – Olaszországban – hosszú vita, beszélgetés, agitáció következik, mintegy a darab következő felvonásaként. (Ez itt csak a legszükségesebb spanyol adatok közlésére szorítkozott.) Mindezt egy pantomimjelenet zárja: a fehér inges, kikötözött, de kötelékeitől végül is megszabaduló népet képviselő szereplő szabadságért áhítozó monológja és a meglehetősen didaktikus eszmei mondanivaló megfogalmazása. Őszintén megvallva, nem teljesen ismeretlen számunkra ez a játékforma, ha ma már egyre kevesebben emlékeznek is rá. A didaktikusságot már maga a spanyol csoport sem tartja célravezetőnek, irodalmi művek áttételesebb, szabad feldolgozására, így *A hős falu* és a *Bernarda háza* előadására készülnek.

Jelenet a müncheni Freies Theater előadásából



A Teatro Popolare di Ricerca padovai együttes produkciója sajátos helyet foglalt el a fesztiválon. *Marat, Marat* címmel kollektív alkotást mutattak be, amelyben a francia forradalom eseményei alapján a forradalomról, a népből „kitermelődő" új és új vezetőkről, azok árulásáról, egymás elleni harcáról és Marat, a tiszta fejű forradalmár tehetetlenségéről akarnak mára érvényes tanulságokat feltárni. A szándék tiszteletreméltó, mégis a találkozó legsikertelenebb előadása volt az olaszoké. A színpadon kúszó-mászó, fetrengő, masírozó, ágáló csoport és az egymás vállán-testén át felkúszó egyének nem túl eredeti térkompozíció-variációi olyanok, amelyeket külföldön és itthon egyaránt jócskán meguntunk már. Különösen akkor, amikor semmi jelentősége sincs a „kegyetlenkedő" eszközöknek. S mialatt a színpadon folyik a „történelem felidézése", a nézők előtt, között egy feminin jellegű, felcicomázott férfiú végigeszi, csámcsogja, időnként kommentálja az előadást, mintegy elidegenítésül. Az együttes „abszolút demokráciában" él, azaz a legapróbb kérdésekben is szavazás dönt. Ez a módszer nyilvánvalóan áldemokratikus, és a csoport kohéziójának gyengítésével jár. Ez látszott meg kollektív alkotásukban is.

A londoni Boxes Company nem politizál. Legalábbis nem úgy, ahogy az előbbi két csoport. Gyerekjátékot játszanak. Négy srác három nagy kockával. S ahogy a gyerekek játékaiban feltűnnek a környezet, a felnőtt világ jelenségei, úgy sűríti magába a színpadi játék a világ nem éppen játékos elemeit. Nem szolgál ez az előadás világmegváltó új gondolattal, de az emberek közötti megmegromló kapcsolatokról, az idillnek induló életjáték harccá változásáról magas technikai-művészi színvonalon, számtalan asszociációs lehetőséget felvillantva beszél. Míg a spanyolok csökkent képességűnek tételezik fel a nézőt, az angolok egyenrangú szellemi partnernek, aki az általuk felidézett játékos helyzeteket saját élettapasztalata alapján egésszé alakítja. A dobozok funkciója állandóan más, ahogyan a gyerekek is pillanatonként más és más „szerepet" szánnak ugyanannak a tárgynak. A kocka lehet mászóka, a folyó két partja, híd, torony és ki tudja, mi még, de ugyanakkor mindig megmarad kockának is. Az előadás különben szintén kollektív alkotás, improvizációk sora, amely egyszerre érezteti a játékok egymásutánjának pillanat megszabta logikáját és a végkifejlethez kikerülhetetlenül vezető meghatározottságot.

A találkozó legemlékezetesebb előadása a portugál Communa együttes *A vacsora* című bemutatója volt. Ennek az együttesnek az 1973-as wroclawi fesztiválon bemutatott kétrészes produkciójáról a SZÍNHÁZ 1974 februári számában beszámoltunk. Azóta – a Portugáliában bekövetkezett politikai változásokkal részben összefüggően – változott az együttes hangja, közvetlen mondandója. Míg ezelőtt csak jelképekben fejezhették ki magukat, a most bemutatott előadásuk már kevésbé szimbolikus. Az együttes egy sörgyár raktárhelyiségéből maga alakította ki színháztermét, főleg munkásoknak játszik, rendkívül olcsó helyárakkal. Két évvel ezelőtt a lisszaboni Nemzeti Színház két fiatal színésze szervezte meg a társulatot, és összesen hét bemutatójuk volt. Gyerekeknek is játszanak, a mesét, a darabot mindig beszélgetés, közös játék követi.

A vacsora a társadalmi erőviszonyok ábrázolása. A színhely egy dobogó-asztal. Az előadás kezdetekor minden szereplő a dobogón ül, pihen, készülődik, festi magát. Aztán leszállnak, és megkezdődik a szertartás. A nyolc-tíz négyzetméteres dobogót leterítik egy óriási „alapabrosszal", amire egy szépen hímzett, vakítóan fehér terítőt helyeznek. Olyan az egész, mintha oltárt díszítenének, vagy valami nagyon ünnepélyes étkezéshez készülődnének. Miután az asztal elkészült, a két végéhez egy-egy kifestett arcú személy lép, az Állam és az Egyház. Közöttük, az ő erőterükben játszódik a tulajdonképpeni darab. Zsákvászon ruhás férfi és nő képviselik a Népet. Az asztalon egy-egy mozdulattal, görcsös összerándulással, nyögéssel, szöveg nélküli énekkel érzékeltetik kiszolgáltatottságukat, magukra maradottságukat, egymásra utaltságukat emberként és emberpárként egyaránt. S az asztal körül zajtalanul jár-kel, kiszolgál egy sem a Néphez, sem az urakhoz nem tartozó figura, az, aki a Népből jött, és a saját fajtája ellen fordítható pribékké lesz. A síró, fájdalmasan az asszonyhoz bújó-menekülő férfit a pribék az asztalról az asztal alá rántja, és megkínozza. Az asszony őrjöngő üvöltés közepette vajúdik, a pribék segít rajta: kiránt az asszony öléből egy vörös csomót: hosszú vörös spárgára kötött vörös gumilabdát. Az asszony az asztal közepén kínlódik, az Állam és az Egyház pedig a vörös labdával pingpongozik; a háló az asszony. Az urak megunva a labdázást, leparancsolják az asztalról az asszonyt, s a magát és szolgálatait ajánlgató pribéket aprópénzzel kifizetve folytatják kisded játékaikat. A közönség köréből lép fel az asztalra a következő szereplő, a mindeddig csak az eseményeket kommentáló, szemlélődő értelmiségi. Mintha újra születne: a szorosan magára csavart, úri mivoltát is jelző fekete szalagot letépi magáról, kínlódva kivetkőzik belőle, hogy ismét a Nép fia lehessen, hogy életre szólíthassa az asztal alól, a börtönben sínylődő társait s velük eggyé válva, egy ütemre masírozhasson az Egyház és az Állam képviselői ellen. Hiába fütyül a pribék tízszer is, hiába esnek el minden sípszóra, újra felkelnek, s ezt a menetet nem lehet feltartóztatni. Megrázó előadás. Tömör képi kifejezéssel, új és evidens eszközökkel tudták a társadalmi viszonyokat ábrázolni, így a művészet segítségével átélhetővé vált mindaz, amit különben brosúrák és felvilágosító előadások – színházi előadások is! – feleannyi eredménnyel nem tudnak megtenni.

S végül a Párizsban élő chilei művészek együttese, a Quilapayun. Nem színházi előadást tartottak, hanem hét feketébe öltözött chilei zenész koncertet adott. Dél-amerikai dalok, chilei forradalmi énekek, saját kompozíciójú zeneszámok ősi hangszereken és maiakon hangzottak el; fájdalmasan és felszabadultan daloltak. Ha önmagában csak a hangversenyélményt tekintjük, az is rendkívüli. De ezt az előadást nem lehet csak koncertnek tekinteni. A fiatalemberek jelenlétükkel, fekete ruhájukkal, zenéjükkel tüntettek, s tudva-ismerve a Chilében lezajlott eseményeket, a néző-hallgatóban is megmozdult a dalok hallatán valami. Valami, ami egy emberként állíttatta fel a nézőteret az est második felében. A közönség megrendülve, együttérezve a zenészekkel – s rajtuk keresztül a chilei hazafiakkal – énekelt, kiabált, a maga módján kifejezte szolidaritását. Katartikus hatású volt a hangverseny.

Európa egyetemi színházának végül is jó bemutatkozása lett a budapesti találkozó. Olyan bemutatkozás, amelynek rendszeres folytatására megteremtődött az igény. Mert a találkozónak nem várt sikere volt az egyetemisták, az amatőrök és a hivatásos színházi emberek körében egyaránt.

N. I.

SZEREDÁS ANDRÁS

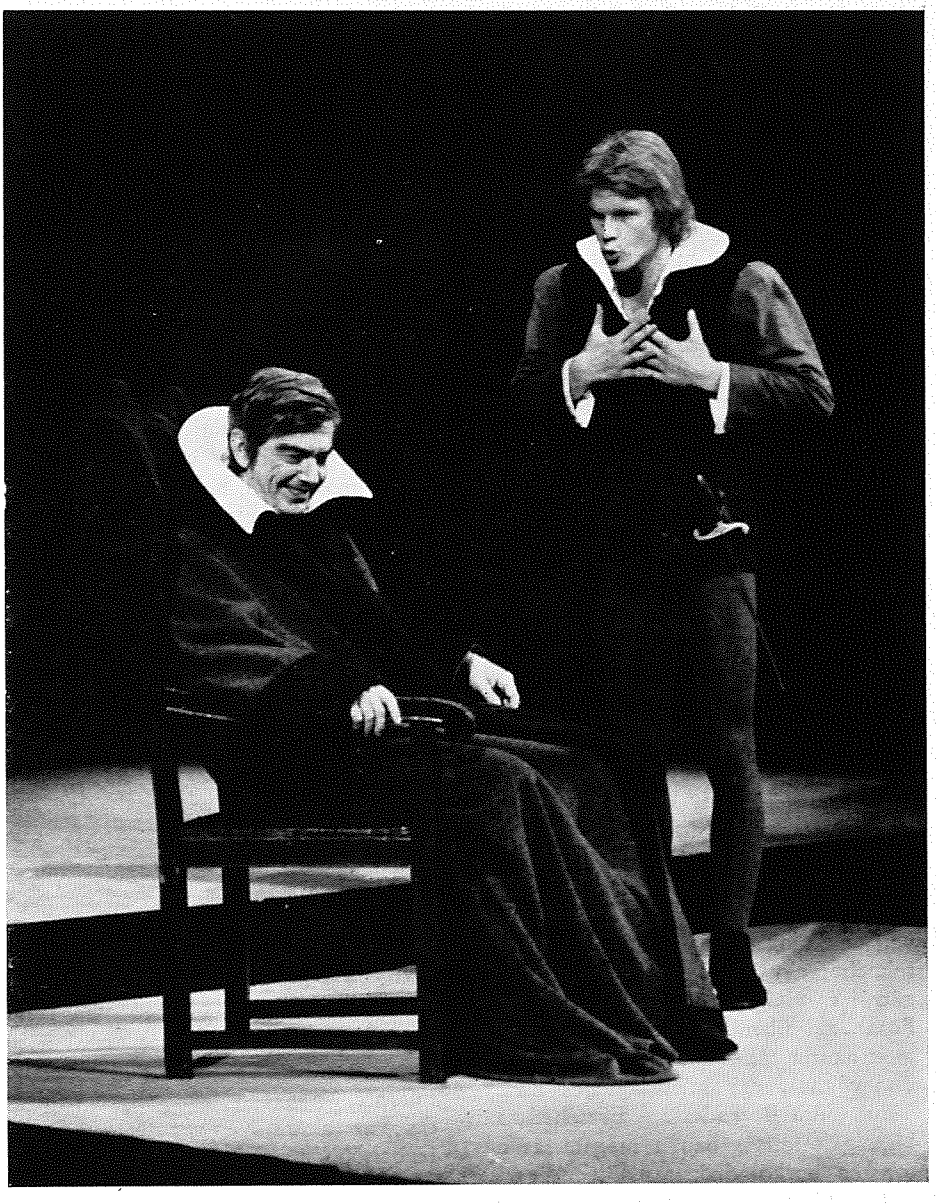
Don Carlos passiója

1. Él-e Schiller?

Ruszt József kecskeméti *Don Carlos*-rendezése újra felveti azt a brechti kérdést, hogy miként viselkedjünk a klaszszikusokkal szemben. Tisztelettel porolgassuk-e kétszáz éves műveiket, vagy ne tiszteljük korukat, és próbáljunk kortársi bizalmassággal közeledni hozzájuk. Ruszt tiszteletlenül bánik Schillerrel. Úgy meri olvasni, mintha ő maga volna Schiller, s úgy meri rendezni, mintha Schiller maga Ruszt volna. Nem törődik azzal, hogy Schiller történelemtanár volt, Don Carlosból az emberi szenvedés archetípusát, mondhatnánk: Krisztust olvassa ki. Nem próbálja takargatni Schiller gyöngéjét, hogy operadramaturgiát csinál – helyenként mintha groteszk oratóriumot rendezne. Nem tagadja, hogy Schillernél aggályosan kiszámított minden, úgy tünteti föl, mintha a shakespeare-i Nagy Mechanizmus működéséről volna szó. Ruszt rendezése azt állítja, hogy Schiller él.

2. A láthatatlan Don Carlos

A *Don Carlos* teljes terjedelmében előadhatatlan mű. Reinhardt vakmerő módon egyszer megpróbálkozott ezzel. Este 6-tól éjfélig tartott az előadás. Ebből kiszámítható, hogy a kecskeméti színház közel háromórás bemutatóján az eredetinek körülbelül a felét láthattuk, vagyis egy másik darab láthatatlan lett. Ebben a láthatatlan darabban Eboli hercegnő lantot verve és énekelve várja légyottra szerelmét, kolostorok rejtett termeiben találkozik Posa márki és Carlos, az elhunyt király bolygó kísértetének álcázva jut el az infáns Erzsébet lakosztályához, szökőkutak elszökő vize ad jelet titkos tervek sikeréről... A színre lépők itt bőbeszédűen és elragadtatva vetnek számot a maguk és mások belső indítékairól, magasztos pillanatokban szinte önmagukból kilépve merülnek el a gondolatok és érvek független szépségében. Ebben a láthatatlan előadásban megjelennek a királyi udvartartás „mindennapjai" is. Elfogott levelekkel rohannak a királyhoz, hírt visznek a spanyol flotta pusztulásáról, összeesküvő tervek részleteiről, kegyet kap a kegyvesztettségtől rettegő herceg, király és királynő húzzák-taszigálják a szegény, fattyúhírbe keveredett hároméves infánsnőt...



II. Fülöp (Gábor Miklós) és Carlos (Farády István) Schiller drámájának kecskeméti előadásában (Iklády László felv.)

Mindez nincs meg Ruszt rendezésében. Elszíntelenedik a színpadi cselszövéseknek az a hagyománya, amelyet Schiller azért vett örökségbe, hogy hatásosabbá tegye gondolatait. Elmarad a retorikus pátosz (miközben, bocsássuk előre, megmaradni igyekszik a költői emelkedettség), végül pedig, ami talán a legszembeszökőbb, eltűnik a történelmi háttér. Lehet-e történelmi drámát a történelem mellőzésével bemutatni?

Úgy gondolom, hogy Ruszt előtt éppen a visszájáról merülhetett fel ez a kérdés. Ő azt kérdezte, vajon a Don Carlos-Spanyolország kereteiben lehetséges-e valóságos emberi sorsokat megjeleníteni? Ugyanis Schiller történelmi alakjai, megannyi részlethűség, hitelesség ellenére – érezhetően – nem a történelemből nőnek ki (mint például Shakespeare hősei, akik személyiségük gazdagságával azután túl is mutatnak a historikusságon), nem konkrét társadalmi viszonyokat fejeznek ki, hanem a történelem fejlődéséből leszűrt általánosságokat. A *Don Carlos* történelmi figurái allegóriák. Fülöp nem valóságos, életszerű konstellációkból lép elő, hanem a zsarnokság fogalmából, Posa márki nem miniszterként rögződik emlékezetünkben, hanem az „emberiség követeként", Eboli hercegnő nem udvarhölgy, hanem a „meg nem szentségtelenített, ártatlan természet"...

3. Mit mond ma a Don Carlos?

A kecskeméti *Don Carlos*-előadás színészei és rendezője most arra vállalkoztak, hogy fiktív történelmi helyzetekből valóságos emberi helyzeteket, romantikus zsarnokbirodalom helyett tényleges társadalmi hierarchiákat próbáljanak föltárni. A történelmiséget nem száműzik teljesen, a kosztümök, a gesztusok

halvány utalásában megmarad. Ez azonban másodlagos dolog. A lényeges mozzanat, ami érdeklődésünket fölkelti, hogy a színpadon gondolkodó embereket látunk. (És ügyesen megfordítva Schillert: itt emberek használják az eszméket, s nem eszmék sajátítják ki az embert.) Gondolkodó embereket látunk, akiknek e gondolkodás szenvedélyük és szenvedésük. Ahogy gondolkoznak, az a jellemükben gyökerezik, ahogy gondolkodhatnak, az a helyzetüktől függ. Cselekvési lehetőségeiket is ez határozza meg. Kikről van szó? Egy királyról és apáról (Gábor Miklós – II. Fülöp), aki minden éleselméjűsége ellenére saját sivárságától szenved, s aki nem is annyira egyeduralkodó, mint inkább egyedgondolkodó próbál lenni. Egy trónutódról és fiúról (Farády István – Don Carlos), aki filantróp eszmékkel, az emberiséget összefűző érzelmek hitével, szellemi kiskorúságra és cselekvésképtelenségre ítéltetett, aki egyre rögeszmésebben veti bele magát mostohaanyja iránti szerelmébe; egy fölényesen okos világpolgárról és világutazóról (Trokán Péter – Posa), aki liberális és felvilágosult eszméit akarja racionalista eszközökkel valóra váltani; egy méltóságteljes királynőről (Sára Bernadette – Erzsébet), aki kiszolgáltatottságában a magatartás pátoszába burkolódzik.

Körülöttük az Ebolik, Albák, Domingók, „a vizslatók és mendemondahordók hada"... Mindez úgy jelenik meg, mint ami végzetes és kényszerű mozgást hoz létre az emberek közt. – A gondolkodásmód kettős függést hoz: az emberek önmaguk és mások gondolkodásának áldozatai is lehetnek. Mi sem természetesebb, mint hogy a naiv Carlos besétál az Eboli hercegnő képében jelentkező szerelmi kelepcébe, hogy Posa márki barátja tétovaságát látva maga próbálja „megreformálni" a zsarnokot.

A sorsok a barátság – árulás, szerelem –, bosszúvágy, a sértett büszkeség, a nemzedéki ellentétek útvesztőin bukdácsolnak, azonban igazán mégsem ezek az ellentétek válnak érdekessé és végzetessé. Fülöp király nem annyira mint apa és király áll szemben Don Carlossal, illetve Posával, hanem mint autoritárius gondolkodó az emancipált gondolkodóval szemben. Fülöp nem tébolyult vérengző, országában polgári jólétet akar, csupán ahhoz ragaszkodik, hogy ő jelölje ki mindenkinek a helyét, működését, s ő határozza meg a boldogságát is. (Gábor Miklós jól érzékelteti ezt a figurának duzzogó gyermetegségével, eltorzult szeretetvágyával. Még a nevetségessé tételtől sem riad vissza, mint például abban a jelenetben, amikor arról értesül, hogy tulajdonképpen nem ő végzett Posa márkival, hanem az áldozta fel magát – Don Carlosért. „Halt volna meg értem!" – kiáltja felháborodva a pimaszságon, hogy a birodalomban valaki nem az elsőosztályú király, hanem a másodosztályú infáns miatt vállal mártíromságot.) Szánnivaló és nevetséges zsarnok ez a Fülöp király – de még őrzi a szabadságnak és emberségnek utolsó maradékát, azzal, hogy a törvényt, a dogmát egyéni módon használja –, szemben ideológusával, a vak Főinkvizítorral, aki eggyé válik azzal, gépszerű végrehajtójává válik, és akinek szemében az emberiség számadat lesz.

Abban a vonatkozásrendszerben, amit az előadás diktál, a dogmatizmussal szemben a szabadságnak és humanizmusnak nem az az elvont és magasztos képe jelenik meg, amelyik annyira emlékezetessé tette Posa márki alakját tankönyveinkben. Trokán azzal, hogy úgy képes megszólaltatni Posát, azzal a sugárzó arccal és várakozó tekintettel néz Fülöpre, ahogyan akármilyen alárendelt az akármilyen felettesre, amikor legbelsőbb meggyőződését akarja közölni – ezeket a fogalmakat nagyon egyszerű és közérthető nyelvre fordítja le. Arról szól, hogy az emberek szeretik az értelmes tevékenységet, önállóságot kérnek maguknak és szabadságot az elképzeléseiknek, alkotó szolgálatot keresnek eszközszerű felhasználásuk helyett, bizalmat a gyanakvás helyett. Posa eszméi cseppet sem felforgató eszmék, bár bizonyos körülmények között forradalmiak. Csak a korlátolt, kategóriákban gondolkodó Fülöp bélyegzi „protestánsnak", s néz sandán Posára, amikor azt hallja: „Egy hiten vagyunk."

Az előadásban a tekintélyre és a szabadságra alapozott gondolkodásmódok összeütközése tartalmaz egy további igazságot is. Nevezetesen azt, hogy az olyan hierarchikus rendszerekben, ahol az ember csak számadat, a kiszolgáltatottság akaratlanul is bármelyik percben áldozattá érhet. Igazából senki nem akarja az érző és gondolkodó Carlos pusztulását. Erzsébet és Eboli hercegnő szereti, Posa márki a barátja, Fülöp király futni hagyná – és a dolgok logikája szerint mégsem menekülhet. Az infáns az egyetlen, akit – akarva, akaratlanul – mindenki eszközként használ föl.

Eboli, Domingo, Alba kezében a bosszú és karrier eszköze, Posa kezében az eszméké, Fülöp kezében a hatalomé. Don Carlos áldozat, akit föl fognak áldozni. Erre az áldozatra fokozatosan kell felkészülnie.

4. Passió

A madridi palota színpadon jelzett árkádjainak sötétje szinte láthatatlanul olvad bele a háttérbe, és a háromlépcsős színpadteret (és képzeletünket) első perctől fogva a stilizált, összetorlódó állványvasakból szerkesztett kálvária uralja. A középső kereszten pléh-Krisztus függ, a latrok keresztjei üresek. A kép értelme fokozatosan világosodik meg. Amikor a katonák ingétől megfosztják Don Carlost, s a kereszt alá helyezett máglyára vonszolják, véglegesen kiderül, hogy Ruszt rendezése a történelmi tabló fölé egy passiójáték jeleneteit festette föl. A huszonegy képre és két részre bontott előadásban Jézus és Don Carlos szenvedése és halála közti rejtett párhuzamosságok sora bukkan föl. Az állóképekkel, zenei idézetekkel induló jelenetek a dolgoknak csak formai oldalát képezik – a Penderecki Lukács-passiójából mottóul kiragadott részletek viszont érzelmi és gondolati azonosságokra világítanak. A következő megfelelések ragadnak meg emlékezetünkben: Jézus magánya az Olajfák hegyén – Carlos hamleti idegensége az udvarban; az angyal megerősítő jelenléte – Posa márki felbukkanása, Júdás elárulja Jézust – Eboli elárulja Carlost; Jézus Pilátus elé kerül – Carlos Fülöp elé; Péter megtagadja Jézust – Posa „elfelejti" Don Carlos „szívét"; Pilátus elengedné Jézust, de nem teheti, egyebek között a főpap miatt – Fülöp futni hagyná Carlost, de nem teheti, egyebek között a Főinkvizítor miatt; Jézus beszélgetése anyjával a keresztfa alatt – Carlos beszélgetése „anyjával" máglyahalála előtt...

Ruszt nyilván nem számít arra, hogy mi ezeket a passió latin szövege alapján pontosan összeillesztjük. Célja mindösszesze az, hogy e hangulati-helyzeti motívumok egymás mellé rakásával a drámai cselekményt érzelmileg és gondolatilag megemelje és az emberi szenvedés általános képével összekapcsolja.

Két kérdés merül fel bennünk ez ügyben. Egyrészt, vajon nem idegen-e Schillertől, hogy drámájából ilyen ősmintát (archetípust) bontsunk ki. Másrészt, va-

jon Carlos alakja bírja-e ezt az összevetést. Az első kérdésre maga Schiller ad választ a Carlos-levelekben, a darabhoz később fűzött magyarázataiban. Ebből derül ki, hogy ő maga is pregnáns, hathatós jelképet akart a darabban elhelyezni: a mártírium képét. Csakhogy ez az áldozat nála nem Don Carlos, hanem Posa márki feláldozásához kapcsolódik, aki ügyei vesztét érezve, önként vállalja a mártíriumot. Az ősminta pedig nem keresztény, hanem görög, pontosabban spártai. Schiller a törvényhozó Lykorgosz példáját idézi, aki egy jóslattól indíttatva arra kéri népét, hogy mindaddig ne sértse meg alkotmányát, amíg küszöbönálló útjáról vissza nem tér. Ezután eltávozik, étket nem vesz magához többet, s megparancsolja, hogy hamvait szórják a tengerbe, hogy még pora se jusson vissza hazája földjére. Schiller elképzelése szerint se Lykorgosz, se pedig Posa márki nem a naiv cselben, hanem a nemes önfeláldozás sugárzásában bízva áldozza fel magát, hogy tiszteletet és szeretetet ébresszen a halálával felmagasztosuló eszme iránt.

Schiller érvelése azonban sajnos egy melodramatikus fordulatot próbál igazolni. Posa önfeláldozását minden dramaturgiai leleménye ellenére sem foghatjuk fel drámai kényszerűségnek. A tett fenségének és csendes méltóságának gondolatát érezzük elsődlegesnek.

Ruszt rendezésében Posát hátulról puffantják le, mint egy kutyát – ezt megelőzően pedig nem halljuk (mert a rendező jó érzékkel kihúzta) az életnek mondott búcsúbeszédét. Ettől Posa márki kissé rejtélyesebbé válik (ami semmiképp nem árt) fenséges helyett nemesebb és tisztább marad – halála pedig egyszerűen kidőlés a csatasorból, és ez nem annyira a halál szempontjából érdekes, mint inkább ama irgalmatlan gépezet megmutatása szempontjából, amelynek fogaskerekei egy pillanatra megálltak, amikor Posa oly kecsegtetően közéjük pottyant, de most már újra hibátlanul működnek.

Ruszt (és Trokán) nem sematizálja ezt az alakot. Ügyes húzásokkal Posát még a királlyal kötött nagy konspirációja (Carlos látszólagos elárulása) sem teszi kétértelművé, gyanússá a szemünkben – nem fosztja meg rokonszenves vonásaitól. Nem fosztja meg, de a rendezés – Schiller eredeti elképzeléséhez visszatérve –, mégis Don Carlosra tereli az érdeklődést.

5. Carlos átváltozása

És itt visszakanyarodunk a második kérdésünkhöz. Elég nagyszabású figura-e ahhoz Don Carlos, hogy föláldozását képzeletünk összekapcsolja a Kálváriával? Az infáns első pillantásra nem látszik alkalmasnak a próbára. Nem véletlen, hogy Schiller a darab hosszú kihordási ideje alatt elhidegült iránta, és Posa kezdett a „kegyeibe emelkedni". Carlos és Posa: Schiller szellemi fejlődésének két állomása. Carlos még az érzelmi lázadás, a Sturm und Drang késői gyermeke, Posa az értelemnek és az északi vadságot megszelídítő klasszikus harmóniaeszménynek első megtestesítője. Szerencsére Schiller kényszerhelyzetbe került: a Don Carlosként részletekben már megjelenő tragédiáját, meghasonlása ellenére, Don Carlos szempontjából is be kellett fejeznie. Más szóval Don Carlos-önmagát ki kellett békítenie Posa-énjével. Talán ennek köszönhető, hogy Don Carlosban megteremti az egyetlen olyan figurát a darabban – és ezt Rusztnak észre kellett vennie –, amelynek *belső* fejlődése is van. Ezt a folyamatot szépen érzékelteti Farády István alakítása. A darab elején rajongó, indulatos, felfortyanó, szinte kamasz még. Idegen a környezetében, mert nem ismeri az ügyeskedést, diplomata ravaszságot, s ha megpróbál a körülötte állók nyelvén szólni, hogy szimpátiájukat megnyerje (mint Fülöp király előtt), csak még nagyobb gyanúba keveredik. Huszonhárom éves és szűz. Mert – mint mondja – erejét a nagyobb feladatokra tartogatja. Karjait széttárva közeledik mindenkihez, védtelenül és jámbor jóakarattal. Gyengédséget ébreszt, de gyakran nevetségessé is teszi magát.

Carlos értelme – ebben az állapotban – csak érzelmein keresztül közelíthető meg, de Farády alakítása szerint nem tartósan. Posa előbb a királynő közvetítésével adja tudtul, terveit, Carlos bólint rá, de érdeklődését továbbra is reménytelen szerelme köti le. Az első fordulat akkor áll be, amikor börtönbe kerül. Farádyt itt ingujjban látjuk viszont, térdeplő helyzetben. A belépő Posát rezignáltan, fáradt mosollyal fogadja. Érezzük, hogy ebből a belső szorongásban összezsugorodott tartásból valami újnak kell születnie. A rajongó szerelem és barátság korlátozott, szűkös világa meghaladásával innen tágasabbra kell nyílnia az útnak.

A végső és döntő változása ezután Posa márki halálával áll be. Fülöp környezetének dermedt csendjében dühtől

Schiller: Don Carlos (Kecskeméti Katona József Színház). Fülöp király (Gábor Miklós) meghajlik a Főinkvizítor (Kölgyesi György) akarata előtt

rekedt hangja, szikrázó gyűlölete, csillapíthatatlansága mintha újra a kezdő képeket idézné fel. Csakhogy indulatát itt már az fűti, hogy megértette a Posák okosságát és kudarcuk keserűségét. Carlosunk itt már nemcsak a saját érzelmi egyoldalúságán jut túl, hanem azon az elvont és rideg racionalizmuson is, amitől Posa sem maradt mentes. Carlos érzelmével és értelmével is szolidáris akar lenni a mások életével. Miközben megszűnik önmaga áldozatának lenni, képessé válik arra, hogy áldozatában mások is magukra ismerjenek.

6. Tézis – antitézis – szintézis

Ruszt következetesen alkalmazza ebben az előadásban a geometriai alakzatokat, szimmetrikus beállításokat. Ezt részint a játék diktálja, a passiószerűen megidéző, megismétlő stílus, amelyhez mindig jellegzetes, kitartott kezdőképekre van szükség, részint a világos értelmi hangsúlyozás. Látszólagos rendezetlenség csak kétszer fordul elő, a néma kezdő- és záróképben, amikor a szereplők, harangzúgás közepette, előbb amorfnak tűnő tömeget, utóbb jellegzetes tartásokba merevedett panoptikumot alkotnak, a két szélen: a keresztjét fenyegetően magasba tartó Főinkvizítorral és a töprengő tartásba dermedt Lerma gróffal.

A két némajelenet között azonban gondosan kiszámított rajza van mindennek. A hármas lépcsőzetű színpad nézőtérhez legközelebb eső fokán (premier plánban) játszódnak le az érzelmileg hangsúlyos jelenetek. (Itt találkozik egymással Eboli, Carlos és Posa.) Az etikett itt fel van függesztve, a szereplők mozgása fesztelen, hétköznapi. A középső mezőben (félközeliben) bonyolódik le az előadás nagy része, ez az intrikák, a viták, az összecsapások színtere. A felső harmadba (távoliba) csak ritkán juthatni fel, mintha ez volna a végső összegzések, a szenvedések állomása. A gyötrődő Fülöp trónja kerül fel ide egyszer, és a trónörökös – máglyája.

A szereplők egymáshoz való viszonyát is ilyen hangsúlyozott beállítások jellemzik. Ha Carlos balról siet be Erzsébethez, akkor biztos, hogy jobbról bukkan fel Ebolinál. Az orgyilkos Alba, az elfogatóparanccsal előresiető Posa, az inkvizíció porkolábjai azonban minden esetben a színpad mélyéből, középről bukkannak fel. Ez a mértani megszerkesztettség egyebek közt az emberi viszonyok formalizálódását, hidegségét fejezi ki. Ezért tűnik fel, hogy két szereplő szinte soha nem bukkan föl különkülön. Alba herceg és Domingo páter. Az előadás egyik legeredetibben megoldott jelenete, amikor ők ketten és Eboli hercegnő az infáns elleni intrikát készítik elő. A három szereplő egy sorban helyezkedik el, s a szöveget gyónva, súgva, motyogásba fulladva, egymásra sem tekintve hadarják el, mint valami szertartás rituáléját. S mintha mindez szentesítést nyerne a ministránscsengő kegyeletes kíséretében.

A leggyakrabban visszatérő alakzat a hármas számot tartalmazza. A színpadképben többek között a Kálvária hármas keresztje, a színpad hármas osztása sugallja ezt, a kísérőzenében az érzelmi húrokon szóló beatzene, a racionálisabb Varèse-idézetek, s végül az összefoglaló Lukács-passió háromfélesége. Eltűnődhetünk azon, hogy véletlennek, jelentés nélkülinek kell-e fölfognunk ezt, vagy annak a tézis-antitézis-szintézis hármasában mozgó belső gondolatnak a tükörképe, amelyet Don Carlos fejlődésében is érezhetünk. Annyi bizonyos, hogy Ruszt rendezésében még a darab eddig bemutatott kettős értelmezhetősége (gondolati dráma, passió) is kibővül egy harmadikkal.

7. A persziflázs

Némaszereplőkről van szó, akik olykor főszereplővé lépnek elő. Díszletmunkások. Egyikük pufók arcú, a másik sovány, éles arcélű. Fekete nadrágot viselnek és csupasz felsőtestükre öltött fekete mellényt. Az üres színpadon ülnekhevernek az előadás előtt meg után, és a két rész szünetében. És mereven bámulnak a közönségre. Nem kihívóan, csak megsemmisítően tompán, üresen. Belénk fagyasztják a tapsot. A színpadon nem sok dolguk akad, hiszen alig van bútor, kellék; gyertyát gyújtanak, ministránscsengőt ráznak, a királyi trónt helyezik el... A sovány képűnek azonban külön feladat is jut: a királyi trónt befedő piros leplet igazgatja, viszi-hozza. Leteríti az Eboli lakosztályát jelző színpadrészen, visszapenderíti a trónra, odalöki a máglyára lépő Don Carlos lábához. A lepel helyszínt jelez, de körforgása, körvándorlása a hatalom jelenlétét, mindent áthatóságát is kifejezi. A sovány arcú már egy-egy jelenet befejezése előtt hányaveti járással megindul vele, megáll a színen levővel szemközt, és pimaszul, unott arccal a szemébe néz. A tiráda kellős közepébe vág nógató lepelrázása.

A két suhancnak az előadás emeltebb játékstílusától elütő maibb mozgása többértelmű. Egyrészt, mintha a kiszolgálók lélektelen fölényét hordoznák, a színpadi emelkedett pillanatok abszolút mulandóságának csúfondáros-gunyoros tudomásul hozatalát, másrészt, mintha ürességük vádolna, érveket, eszmerendszereket kérdőjelezne meg – a problémák merő ideológiai tisztázásának reménytelen sterilitását. Azonban mindenképpen arra kényszerítenek, hogy a közvetlenség, az általánosíthatóság és a tagadás hármas megvilágításában vessük emlékezetünkbe a látottakat.

8. Összegezés

A *Don Carlos*-rendezésen elgondolkodva nem térhettem ki érdemük vagy teljességük szerint a színészi alakításokra. Sajnálom. Mert éppen az ilyen gondosan kimunkált rendezéseknél derül ki, hogy olykor egyetlen kihagyáson, fáradtságon vagy kontrollkiesésen az egész elképzelés felborulhat, vagyis végül minden a színészeken múlik.

Két előadást láttam, egy frisset és egy fáradtabbat. Amikor a színészek elfáradtak, a sebtében előkapott rutinjuk a teatralitás felé csúsztatta a darabot, és összekuszálta az értelmét...

Mivel azonban nem írhatok részletesen Gábor Miklós színekben gazdag és a zsigerek mélyéről megformált Fülöp királyáról, Trokán Péter megnyerően tiszta és tévedhetetlenül értelmezett Posa márkijáról, Forgács Tibor és Hetényi Pál egészen új megvilágításba helyezett Albájáról, illetve Domingójáról, Baranyi László nemesen egyszerű Lermájáról s a többiekről: Szakács Eszterről, Sára Bernadette-ről, Kölgyesi Györgyről – mint közös erőfeszítésük eredményét feljegyzem a kecskeméti *Don Carlos* ide kívánkozó tanulságát: egyrészt, hogy úgy látszik, megvan a módja annak, hogy a stúdiószínházak érzelmi és gondolati közvetlenségét, intenzitását össze lehessen egyeztetni a nagyszínházi léptékekkel – másrészt, hogy egy meghatározott stílusú ensemble és egy markáns színészegyéniség kölcsönösen és sokat tehet az eleven színház érdekében.

Schiller: Don Carlos
(Kecskeméti Katona József Színház)
Rendező: Ruszt József, *díszlet:* Csányi Árpád, *jelmez:* Poós Éva.
Szereplők: Gábor Miklós, Sára Bernadette, Farády István, Mojzes Mária, Kalmár Zsuzsa, Szakács Eszter, Trokán Péter, Forgács Tibor, Baranyi László, Hetényi Pál, Kölgyesi György, Muskát László.

négyszemközt

FÖLDES ANNA

Gábor Miklós kecskeméti Fülöp királya

Aggódó, kétkedő nézők – bérlők és jegyvásárlók – telefonáltak naponta többször is a Kecskeméti Katona József Színház titkárságára. Azt akarták tudni, hogy vajon aznap, másnap vagy a következő hét szombatján is Gábor Miklós játszik-e a *Don Carlos*ban? „Igen kérem, minden este ... és Baján is. A délutáni előadáson is ..." A Ruszt József rendezte Schiller-dráma minden előadásán a Madách Színház ünnepelt színésze játszotta Fülöp királyt.

A válasz csak a nézőket nyugtatta meg. A szakmabeliekben kíváncsiságot ébresztett. Nyugdíjas nagyok, tehetségüket bizonyítani kívánó mellőzöttek, ilyen vagy olyan okból szerződés nélkül maradt élvonalbeli színészek vidéki vendégjátékának már nem egyszer tapsolhattunk lelkesen. De arra, hogy egy színháztörténeti érdemekkel rendelkező, életkora, tehetsége szerint pályája csúcsán levő, estéről estére főszerepeket játszó vezető színész vállaljon szezon közben vidéken *en suite* játékot, nem sok példát tudunk. Miért tette, miért tehette? A kérdések egy részét még a kecskeméti előadás *előtt* megfogalmaztam magamban.

Ám az előadás jó néhányra válaszolt.

Válaszolt a legfontosabbra: arra, hogy mit keresett és mit kapott a színész Kecskeméten.

Közvetlenül előadás után csak két mondatot válthattunk Gábor Miklóssal. A *második* így hangzott: „Csak az a kár, hogy lassan vége lesz, hiszen már kifelé megyünk a sorozatból ..."

Ezek után úgy éreztem, mégis érdemes lenne az előadás mindennél meggyőzőbb, de mégis közvetett feleletét élőszóban kibontani és kommentálni. Ezért kerestem fel Gábor Miklóst pesti otthonában.

Az első benyomás: Gábor Miklós fáradt. Beszédes arcán mélyebbek a gyűrődések, a szeme tüze is távolibb, azután néha mintha egy kráter mélységéből lobogna fel. Maga főzi, tölti a vizespohárnyi, méregerős kávét.

– Valóban fáradt vagyok. Most, hogy egy kicsit belekóstoltam a tájoló vidéki színészek életformájába, érzem, milyen nagy dolog fárasztó utazás után, törődötten kiszállni a buszból, és a színpadra lépve kötelességszerűen, és a drámától fűtve is – újjászületni.

Első kérdésem kézenfekvő és tapintatlan. Saját kíváncsiságomat az olvasóké mögé rejtve megkérdezem:

– *Miért vállalta?*

– Húsz éve vagyok ugyanannál a színháznál, szinte ugyanazok között az emberek között. Szükségem volt valami másra, újra.

– *Miért éppen Kecskemétre? A város vonzotta vagy Ruszt József korábbi előadásai?*

– Bevallom, egyetlen rendezését sem láttam. Csak innen is, onnan is hallottam róla. Már sok éve foglalkoztatott a *Troilus és Cressida* újrafelfedezése, és egyszer csak azt hallottam, hogy ő belevágott. Azután egy színházi témájú rádióbeszélgetésben véletlenül összekerültünk. Nagyon tetszettek a gondolatai, érdekelni kezdett Ruszt József mint ember és mint művész. Később, a kaposváriak *Ahogy tetszik*-előadásán a Madách Színház előcsarnokában egy barátom figyelmeztetett: Látod, ott van Ruszt Jóska, akit keresel. Elindultam felé, abban a pillanatban ő is keresztülvágta magát az embereken, és köszönésemet megelőzve hozzám lépett azzal, hogy már régóta szeretne velem beszélni. Akkor mondta el, hogy tervei vannak velem. Hogy örülne, ha igent mondanék. Abban a pillanatban olyan sorsszerűnek éreztem ezt a találkozást, ami elől nem lehet kitérni.

Az indokolás olyan szép és olyan szenvedélyes, hogy kételkedésem csak óvatosan juttathatom kifejezésre.

– Higgye el, én hiszek a sorsszerűségben – erősködik Gábor Miklós. – Szerepet sem kértem magamnak soha. Amikor egyszer-kétszer eltértem ettől az elvemtől, rendszerint ráfizettem. Hiszek abban, hogy a szerepnek jönnie kell, mint a szerelemnek.

– *Ezek szerint, döntésében semmi szerepe nem volt a budapesti és vidéki színházak jelenlegi állapotának? Nem hozható összefüggésbe azzal a szakmában emlegetett, ám sokak által vitatott felfogással, hogy a kezdeményező bátorság, az új keresése mostanában a fővároson kívülre szorult?*

– Az igazság az, hogy nagyon kevés előadást látok. Vidéken, sajnos, szinte semmit – hárítja el Gábor Miklós a kérdést. – Persze, a hírek és hangulatok azért eljutnak hozzám. Annyit mondhatok, hogy egy színház, ha évtizedeken át *ugyanúgy* hívják, nem feltétlenül *ugyanaz* a színház. De évek múltán néha még ugyanaz a név sem ugyanazt az embert jelenti. Az a Madách Színház, amelyhez én pályám legkezdetén szerződtem – mert még a Nemzetiben töltött, pályakezdő éveket is megelőzte egy Madách színházi szerződés –, Földessy Géza színháza volt. Azután jött Pünkösti Andor ... és a háború ... Néhány nemzeti színházi évad után megint csak a Madách. Szerintem a színházak folytonos változása, alakulása – természetes folyamat. Ez a fejlődés. Inkább csak az a baj, hogy valahogy nem vállaljuk elég határozottan, nyíltan a változásokat, s ez bizonyos értelemben lefékezi a mozgást ...

Csak egy kérdő tekintettel tudom ennél konkrétabb válaszra ösztönözni.

– Mindez a magam pályájára is vonatkozik. Én – talán az utolsó két-három év kivételével – a legszebb szerepeket kaptam a Madáchban, amiről csak színész álmodhat. *Oidipusz*tól *A mizantrópi*g igazán széles skálán. És mégis, pontosan tudom, hogy engem is szorított, vagy talán mondjuk úgy, fenyegetett ez a fék. Éreztem, hogy nem pontosan az történik velem a pályámon, amit szeretnék. Ilyenkor az ember, ha teheti, lép egyet.

– *Ez a lépés vezette Kecskemétre?*

– Pontosan. Azt a lépést tettem meg, amit szerintem minden művésznek meg kell tennie, ha úgy érzi, hogy lefékeződött a pályán. Én nem szakítottam, nem is akarok szakítani a Madách Színházzal. Kecskemét – másodállás. Túl sok minden köt engem a színházamhoz. Szerepek, sikerek, emlékek ... És elmondhatom azt is, hogy nincs és nem is igen volt kivihető kívánságom, amit a színházvezetés ne teljesített volna; és ez kölcsönösen kötelez. De úgy érzem, erre a lépésre, erre a találkozásra most életfontosságú szükségem volt. Sőt, meggyőződésem, hogy végső soron ebből a Madách Színháznak is haszna lesz.

– *Ha nem lehet teljesíthető és teljesítetlen kívánsága saját színházában, akkor szeretnék visszatérni egy korábbi mellékmondatára, arra, hogy „nem szokott és nem szeret szerepet kérni". Ez másnál talán nem lepne meg, de Gábor Miklósnál, aki nemcsak úgynevezett intellektuális színész, de feltétlenül szorosabb is a kapcsolata a drámairodalommal, a színészi munka elméletével, mint*

ahogy azt a színészeknél megszoktuk, ez indokolásra szorul.

– Talán éppen ez a tulajdonságom az oka. Hogyha én elolvasok egy drámát, feltétlenül megszületik bennem valami. De az a vízió, vagy nevezzük gondolatnak – csak az enyém. Gyakran halljuk mi, színészek a rendezőktől is, hogy olvassatok, válasszatok, szóljatok... De hiába közölnék én felfedező örömmel egy drámacímet a rendezőmmel – például: Shakespeare: *Ahogy tetszik* –, valószínűleg rám nézne, és megkérdezné: „Ismerem, na és?" És mivel nem biztos, hogy akárhányadik újraolvasás után ugyanaz születne meg benne, mint amire én várok, nagyon kicsi az esély arra, hogy végül is éppen azt sikerül megvalósítanom a színpadon, amiért eredetileg a szerepet kértem. Ezért nem ajánlottam például soha a Madáchban, hogy tűzzük műsorra a *Troilus és Cressidát*, pedig mondom, évek óta foglalkoztat. Vagy itt van García Lorca. Igazán drámai élményt – a *Bernarda háza-* és a *Yerma*-előadások kivételével – magyar színpadon még nem kaptam tőle. Csak olvasás közben hallom a drámáit. És tudom, érzem, hogy Lorcának még adósai vagyunk. De ezt a drámákkal szemben ébredő színészi várakozást nagyon nehéz megmagyarázni.

– *Színpadon valószínűleg könnyebb lenne! Évekkel ezelőtt hallottunk már rendezői terveiről. Azután volt egy nem túlságosan jelentős kísérlete.*

– Javíthatatlan realista vagyok. Tudom, tudomásul vettem, hogy színész vagyok és nem rendező. Azt, amit a színpadon nem tudok elmondani, azt legfeljebb megírom. Az írás olyan számomra, mint a levegő: életszükséglet. Nem tudom, tudja-e, hogy előbb kezdtem el írni, mint játszani. Az íráshoz csak toll kell, vagy írógép és papír. A színész, ha nem is rendez, rendezőt azért kereshet. Aki meghallja, aki *azt* hallja meg egy drámában, amire ő színészként kíváncsi, amit meggyőződése szerint ma meg kell hallani.

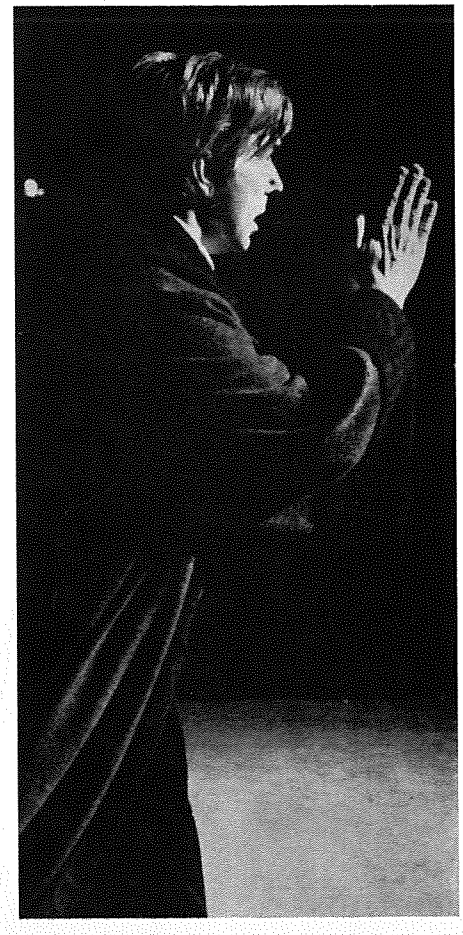
(Értelmetlen és céltalan lenne erről a témáról Gábor Miklóssal vitatkozni. Legfeljebb színházi közéletünknek merem feltenni a kérdést: helyes-e ezen a vonalon is lefékezni a Gábor Miklóshoz hasonló tehetségeket? Olyan gazdagok vagyunk-e gondolkodó, teremtő képzeletű, tapasztalt színházi emberekben, hogy ilyen könnyen lemondhatunk egy lehetőségről? Hiszen Latinovits Zoltán nekifutásból bizonyította be a veszprémi *Kispolgárok*kal, hogy egyszerre ihletett és profi rendező. És még ez sem volt elég ahhoz, hogy a rendezők céhe befogadja. Mint ahogy nem nyert bebocsátást a falak közé a szegedi Paál István sem. Gábor Miklós szerencsés alkat és szerencsés tehetség, mert a játék és az írás – látszólag – kielégíti. A félbehagyott mondatok mögé elhantolt probléma azonban, úgy érzem, nem magánügy, hanem színházi életünk betegségeinek egyik tünete, ha nem góca.)

– *Ruszt Józsefet tehát olyan rendezőnek ismerte meg, aki azt hallja meg egy drámában, amit ma meg kell hallani?*

– Ebben bíztam akkor is, amikor a legelső hívására igent mondtam. Őszintén szólva nem a darab és nem is a szerep érdekelt. Szinte kizárólag Ruszt és a társulat.

– *Olvastam is egy premier előtti nyilatkozatát, amelyben megfogalmazta, hogy „a színészi munka ismeretlen lehetőségei jobban foglalkoztatják, mint maga a szerep". Fenntartja-e ezt az állítását?*

Gábor Miklós mint Fülöp király



– Ami a színészi munka lehetőségeit illeti, a munka kezdetén színész és rendező inkább csak vizitálják egymást, ismerkednek. Lényegében mi is ezt tettük Rusztta és a kecskemétiekkel. Azóta megismertük egymást annyira, hogy tudjuk: érdemes folytatni, mert ebből a közös munkából még sok érdekes születhet. Tetszett nekem Ruszt rendezői stílusában, hogy ha egyszer ráérzett a színész és a szerep találkozási pontjára, ha egyszer megtalálta a színészben az elképzelt figurát, akkor már nagymértékben alkalmazkodik hozzá. Valószínűleg azért, mert az a meggyőződése, hogy mi, akik esténként létrehozzuk az előadást, ugyanolyan fontosak vagyunk a színházban, mint maga a darab. Ruszt munka közben elsősorban arra kíváncsi, hogy én, Gábor Miklós, hogyan viselkedem az adott drámai szituációban.

– *Gábor Miklós az előadásban – Fülöp király!* – próbálkozom.

– Ez magától értetődik. Ruszt színészcentrikus felfogása csak annyit jelent, hogy nem kötik őt merev, történelmileg meghatározott figurális elképzelések, nem ragaszkodik a konvencionális külsőségekhez. Azért is engedett maszk nélkül, szakálltalanul játszani.

– *Úgy érzem, ezzel a természetes, félig-meddig kortalan megjelenéssel, stilizáltabb jelmezekkel sikerült a kecskemétieknek egyetemesebbé tágítani, korunkhoz közelebb hozni a drámát.*

– Ez is volt a célunk. De ami az általánosítást illeti, szent meggyőződésem, hogy a művészetben az általános mindig csak valami konkrétumban tükröződhet. Igaz, hogy mi a *Don Carlos*ban nem lóbálunk tollas kalapokat, nem hordunk óriási, spanyol körgallérokat, sőt nem is tartjuk be a színpadon a spanyol etikettet, mégis úgy érzem, az udvari szellem áthatja az előadást.

– *Talán elsősorban az emberi viszonylatokban.*

– Valóban, de szerintem ez a drámában a legfontosabb. A ridegség, az emberek elválasztódása... Az, amit az etikett csak kifejez. Rusztban talán az is közel áll hozzám, *ahogy* ő az általános és konkrét viszonyát érzékelteti. Tehát, hogy szinte üres színpadon játszunk, majdnem lemeztelenítve a drámát, ugyanakkor az előadás mégsem válik elvonttá, mert emberi tartalmában – legalábbis törekvésünk szerint – maximálisan gazdag és konkrét. Nincs olyan em-

beri reláció a drámában, amit legalábbis ne *próbáltunk* volna felfedezni és kifejezni.

– *A* Don Carlos *ebből a szempontból komoly próbatétel. Szerb Antal azt írta a darabról, hogy a cselekménye olyan bonyolult, hogy valahányszor el akarjuk mesélni, mindig újra kell olvasni. Gondolom, terjedelmi okokon kívül ezért is húzta meg Ruszt József a szöveget.*

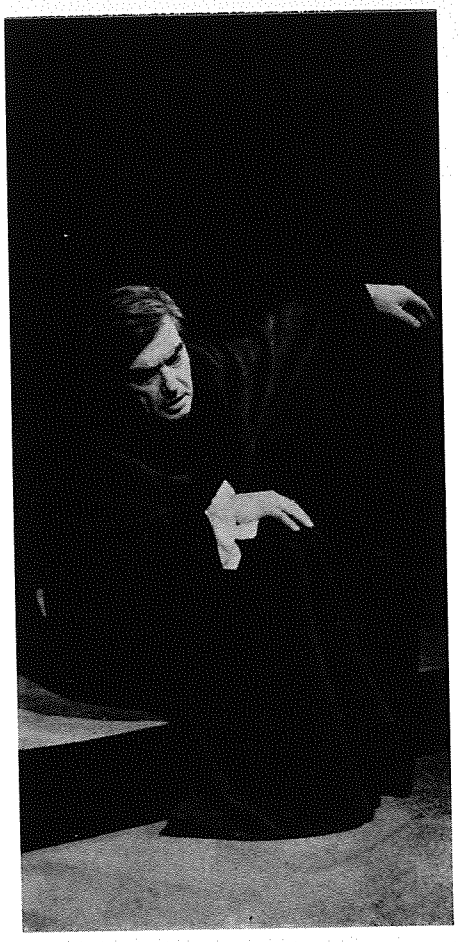
– Megvallom, én Schillernek mostanáig csak az esztétikai írásait, Goethéhez írt leveleit szerettem. Sem a költő, sem a drámaíró nem állt hozzám igazán közel.

– *És ezt az* Ármány és szerelem *egykori ifjú hőse mondja?*

– Sikerem volt benne, de nem szerettem. Tulajdonképpen csak most a próbákon jöttem rá, hogy miért becsülte Schillert olyan nagyra Goethe. Most nyílt meg előttem a költői lélek, most fedeztem fel, hogy a korabeli drámakonvenciókon túl milyen mély gondolkodó, milyen mélyen érző ember volt. Talán ez is bizonyítja, hogy a mi külsőségeket lehántó, bizonyos értelemben színészcentrikus előadásunk próbáin azért folyton és a legnagyobb mértékben – Schillerről volt szó.

– *Mi foglalkoztatta legjobban Fülöp király jellemében, sorsában?*

– Ennek az alaknak, ennek a hihetetlenül okos embernek a furcsa korlátoltsága. Hogy lehet az, hogy Fülöp, aki mindent tud, és akinek Posával való vitái után nehéz eldönteni, hogy melyikük az okosabb – végül is beleesik saját korlátoltsága csapdájába. Posát hallgatva Fülöp pontosan tudja, hogy a márki cselszövése naivitás, hogy vágyaiban több az irrealitás, mint a politikai judícium, ugyanakkor mégis vonzza őt a fiatalemberből áradó tisztesség és tisztaság. Csak azt az egyet nem méri fel, hogy valaki, aki ennyire tiszta és tisztességes, az nem szövetkezhet éppen vele. A király bölcsességének éppen abban jelentkezik a korlátja, hogy képtelen fölmérni ezt az összeférhetetlenséget. És képtelen tudomásul venni azt, hogy ha valóban olyan mértékben vágyik az emberi kapcsolatokra, mint ahogy azt érzékelteti, akkor választania kell. A Posával való szövetség önmaga és korábbi politikája megtagadását követelné. De Fülöp király nem tud, még ekkor sem merj szembenézni önmagával, szakítani szövetségeseivel, akiktől függ, és még kevésbé képes kilépni önmagából. Nem először foglalkoztat ez a probléma:



(Ikládv László felvételei)

majdnem minden drámai hős ábrázolásánál meg kellett küzdenem a figura korlátaival. A tények és összefüggések ismeretében teljes hittel átélni egy ember rövidlátását – a legnehezebb színészi feladat.

– *Fülöp király elsősorban zsarnok és csak másodsorban rövidlátó.*

– Fülöp elsősorban önmaga foglya. Ismeri az embereket, és mégsem tud köztük igazán eligazodni. Tudja, hogy Erzsébet és az infáns szeretik egymást, de nem tudja, hogy ők ketten inkább szenvednek, de nem csalják meg a királyt, nem fordulnak szembe vele. Később van egy pillanatom a színpadon, amikor már nevetek Don Carlos és Erzsébet tiszta szerelmén, és joggal, hiszen birtokon belül vagyok. De ez az a pillanat, ahol rá kellene döbbennem arra, hogy ők ketten hiába tartják tiszteletben a korlátokat, mégis megcsaltak engem, vágyaikkal fosztottak ki. A drámának ezen a pontján ahhoz, hogy ember maradjak, túl kellene lépnem önmagamon. De Fülöp király ezt a lépést soha nem teheti meg. És nekem, színészként, korlátaival együtt kell őt „felvállalnom".

– *Erre utalt, amikor a korlátok érzékeltetéséről beszélt?*

– Arra, hogy a színésznek be kell zárnia magát egy adott figura korlátolt hitvilágába és saját hitetlenségét félretéve hitelessé kell tennie a rabságot. A színészsors körvonalazottságához tartozik, hogy a szerep szerint időlegesen vállalni tudja azokat a korlátokat is, amelyeket magánemberként vagy egy másik szerepben már régen átlépett. Én is előbb voltam Oidipusz, mint Fülöp király. Oidipusz a világ drámairodalmának egyik legkövetkezetesebb hőse. Ő, ahogy felmérte a maga helyzetét, meg is semmisítette – saját magával együtt. És éppen ez az, amire Fülöp király nem képes.

– *Érdekes analógia!*

– A színpadon, a játékban ez számomra valahogy úgy objektiválódott, hogy a Főinkvizítorral folytatott beszélgetés után én magam szinte megvakítottam a figurát. Oidipusznál a megvakítás tudatos akció: valójában ettől a perctől, tettől kezdve válik látóvá. Fülöp ezzel szemben testileg sértetlen, amikor lélekben elveszíti látását. Talán észrevette, hogy ez után a dialógus után többé nem állítom élesre a tekintetemet.

– *Félelmetesnek éreztem, ahogy kiürült a király tekintete, ahogy riasztóan meredt bele a semmibe.*

– A *Don Carlos*nál ez a pszichológiai elem véletlenül még össze is cseng a Főinkvizítor tényleges vakságával. Talán ez is segített hozzá ehhez a játékötlethez.

– *Alakításában legjobban a királynak az a magányból eredő kiszolgáltatottsága ragadott meg, amit a gesztusai is kifejeznek. Az a dermesztő, belső fázás, amelynek következtében még az arca is eltorzul, az ajka is lefittyed, amint kínjában magára tekeri azt a fürdőköpeny hatású palástot.*

– Sokan nem hiszik el, hogy az ilyen alakításokban mennyi minden alakul, születik megfontolás nélkül. Ha úgy tetszik – ösztönösen. Más kérdés, hogy a próbák során azután mindezt tudatosítja és rögzíti az ember. Ezzel a fázással is így voltam.

– *Nem tudom: ez az ösztönösség hogyan függ össze azzal az Ön tanulmányában többször is emlegetett jó színészi közérzettel, amit általában „lebegésnek" nevez?*

– Ez a lebegés maga a színészi élmény. A színésznek az a szabadsága, amit csak a gesztusok, hangsúlyok kialakítása után, a végleteket birtokba véve nyer el a színész. Ezúttal is arra törekedtem, hogy a figura korlátoltságát minél korlátlanabb színészi eszközökkel mutassam meg. A játékban csak Fülöp király a rab, én, a színész, nem lehetek az.

– *Miben áll a játékban a színész szabadsága?*

– Ezúttal az indulatok szélsőségeinek vállalásában. A próbák során Ruszt is ebbe az irányba bátorított. Hogy a király indulati hullámhegyei és völgyei között ne alkalmazzak összekötő elemeket, ne keressem a nem létező átmeneteket.

– *Valóban merész volt, ahogy az egyik pillanatban kiszolgáltatott magányában, lemeztelenített lélekkel rimánkodik egy emberért a gondviseléshez, a következőben pedig felrezzen, és újra császári fölénnyel szövi a maga terveit. Vagy amikor az Erzsébettel való jelenetben szinte végigpergeti a férji magatartás lehetséges változatait: vádol, szeret, gyűlöl, előbb szenvedő, azután bosszúálló és töredemes.*

– A figura pszichológiai karakterére vonatkozóan tulajdonképpen ez a folytonos váltásra való képesség volt a rendező alapvető instrukciója. Azt hangsúlyozta, hogy Fülöp az az ember, aki bizonyos szituációkban széthullik ugyan, de pillanatok alatt képes magát királyként összeszedni, s a mélyből újra a helyzet magaslatára emelkedni. Az indulati szélsőségeken túl ezt az erőt kellett érzékeltetnem, mert éppen ez adja Fülöp karakterét és fölényét is.

Első pillanatban megütköztem a „fölény" szón. Számomra Gábor Miklós alakításában éppen a zsarnok kiszolgáltatottsága, hiszékenysége, sokszoros függésének leleplezése volt a felfedezés. De a vita során, felidézve a látottakat, megértem, hogy a király fel-felszikrázó iróniája és öniróniája – amelyet a játék olyan lényeges és modern elemének éreztem – valójában ennek az ingatag fölénynek a kifejezési eszköze. És ezúttal Fülöp király jelleménél is közelebbről érdekel az alakítás színészi problematikája. Méghozzá nemcsak Gábor Miklós eszköztára – amelynek gazdagságáról nem most adott számot –, hanem például a kecskeméti együtteshez való viszonya. A közös játék élménye, öröme, a beilleszkedés gondja. Annál is inkább, mert Kecskeméten, a színészklubban legendákat hallottam róla, milyen nagyvonalúan, okosan csatlakozott Gábor Miklós a kecskeméti ensemble-hoz, hogy adott előbb konkrét segítséget, azután szárnyakat a tapasztalatlanabb partnereknek.

Amikor erre fordítom a szót, Gábor Miklós hevesen tiltakozni kezd.

– Pontosan az ellenkezője az igaz. Akárki tanúsíthatja, hogy a próbák elején rendszerint hátra mentem, hallgattam a többieket. Azt figyeltem, hogy ők, a fiatalok, hogyan játszanak. Hogy elkaphassam, átvehessem a természetességüket. Hiszen én éppen azért mentem le közéjük Kecskemétre, mert egy csomó dologtól meg akartam szabadulni. Más kérdés az, hogy vannak, akik már csak koruknál fogva is járatlanabbak, elfogódottak. De van ezekben a fiatalokban valami, ami miatt a legjobb színésznek is fel kell kötnie a felkötendőt, ha lépést akar velük tartani.

– *Éppen arra lennék kíváncsi, hogy Gábor Miklós szerint mi ez a „valami"?*

– Hit, tűz és egyszerűség. Óriási dolog, ha a színészek tiszta hittel szólalnak meg a színpadon. Ezektől a fiataloktól távol áll mindenfajta amatőr komédiázás, tetszeni akarás, ezek mernek nem viselkedni, hanem élni a drámában, mernek semmit sem csinálni a rivaldafényben. Posa márki és Fülöp király vitájának próbája után éreztem meg, hogy ha én több vagyok Fülöpnél, ha én mint színész a színésszel szemben helyt akarok most állni, akkor valami újat kell kitalálnom.

– *Ezt az újat számomra hallgatásának tartalma jelentette. Ahogy Posa hosszú tirádáira figyelve, mintegy végigéli a lehetőségeket. Elhiteti velünk a hihetetlent, hogy lehetett volna más is, mint zsarnok. Hogy kíváncsisága mélyén még ott él a cselekvés vágya. Szavak nélkül is érzékelteti, hogy bár az egyik pillanatban akarja, a másikban már gyűlöli az igazságot. Boldogtalan ember, aki még nagylelkűségében is számító és kegyetlen. Ennél többet, gondolom, nem lehetne ebben a problémában Fülöp király néhány kemény mondatával és taszítóan türelmes hallgatásával elmondani.*

– Sokat töprengtem ezen a jeleneten. A fiatalok természetességével, energiájával, tehetségével szemben minden már használt, bejáratott eszköz lelepleződik. Rájöttem, hogy ha én jelen akarok lenni ebben az előadásban, akkor abból kiindulva, amit ők adnak, elő kell bányásznom magamból az újat. Egyáltalában nem szégyellem, hogy a próbák során gyakran engem is próbára tettek. Persze valószínű, hogy ez fordítva is igaz...

– *Nem feszélyezték egymást a színpadon? Az ünnepelt, Kossuth-díjas művész és a pályakezdő fiatalok...*

– Lehet, hogy a próbák első pár napján ők is elfogódottabbak voltak... Nyilvánvalóan én is. De azután a munka ritmusában ez teljességgel feloldódott, és ők ugyanolyan természetességgel vitáztak, bíráltak, tréfáltak, mintha mindig is együtt dolgoztunk volna. De hozzátehetem ehhez azt is, hogy ez nemcsak a színészkollégák magatartását jellemezte. Általában mindenki kedves és előzékeny volt velem, a színház, a tanács, a város és a közönség. De pontosan le tudom mérni azt is, hogy a sikerem nem egyéni siker volt, hanem az előadás sikerének része.

– *Milyen érzés ez valakinek, aki megszokta...* – nem fejezem be a mondatot. Méltatlannak érzem a „sztár" szót, Gábor Miklós Hamletjének egyéni sikerére pedig már túl sokat hivatkoztunk ahhoz, hogy azt idézzem. De Gábor van olyan jó színész, hogy nem vár a végszóra.

– Őszintén: ezt akartam. De ez nem önfeláldozás, művészi nemesség, hanem józan színészi belátás. És ha még őszintébb vagyok, akkor azt is hozzáteszem, hogy ez egyénileg is a legértékesebb siker. Voltak lenn Pestről barátaim, szakmabeliek, többen is, akik azt mondták, évek óta nem láttak ilyen jónak. Pedig én pontosan tudom, hogy voltak szerepeim, amiket szakmailag legalább ilyen szinten megoldottam, mégsem volt ilyen kirobbanó a tetszés. Talán Füst Milán *IV. Henrik*énél éreztem utoljára az előadásnak ezt a felemelő visszhangját, és ott is az együttes diadala volt. Ha arra gondolok, hogy az egyéni alakítás visszhangja is mindenkor az előadás hatásának függvénye, akkor azt kell mondanom, hogy még a színészi érvényesülés szorosan vett szempontjából is – nyertem.

*

A színházban (szerencsére) nem érvényesek, vagy másképp érvényesek a matematika törvényei. Mert Gábor Miklós színészi-emberi nyereségével szemben a másik oldalon is csupa aktívum áll. A közös munka Ruszt Józsefnek és a fiatalokból álló kecskeméti együttesnek is meghozta a maga gyümölcsét. Sikert és tapasztalatot. De a legtöbbet talán mégis a találkozás tanúi nyertek – a kecskeméti nézők. Akik, ha Gábor Miklós és Ruszt József további, közös munkára vonatkozó tervei realizálódnak, a következő évadban két újabb színházi találkozásnak tapsolhatnak.

PETERDI NAGY LÁSZLÓ

A Cseresznyéskert története

Csehov-színjátszásunkról folytatott vitánkat Peterdi Nagy Lászlónak 1974. júliusi számunkban megjelent cikke indította el. A cikk szerzője az alábbiakban válaszol az írásával vitatkozóknak. Mivel a Csehov-játszás a világ színpadain továbbra is élénk ellentmondások közepette folyik, s tekintettel arra, hogy mostanában nálunk is szaporodnak a Csehov-előadások, a vitát még nem tekintjük lezártnak.

Közismert szerénységével, de meglehet, hogy éppen a reá váró halhatatlanságra kacsintva, Csehov gyakran mondogatta: halála után öt-tíz esztendővel bizonyára senki sem emlékezik majd rá. És azóta lám, ki tudja, hányadik színházi nemzedék próbálgatja már oroszlánkörmeit a darabjain, mindegyik a maga látomását tartva az egyedül igaz, az „igazi" Csehovnak. Valószínűleg így is van ez rendjén: enélkül a fanatikus, már-már mániákus hit és meggyőződés nélkül talán nem is születhetnének jó előadások. Így voltak ezzel Sztanyiszlavszkijék, és így vannak a mai rendezők is.

„Nekünk megadta az ég Csehovot. Ennek a mai színházi forradalomnak viszont az a tragédiája, hogy nem született hozzá drámaíró" – írta Sztanyiszlavszkij a harmincas évek elején, és igaza lett a mát illetően is. Talán ez az oka, hogy az elmúlt évtized legfontosabb társadalmi és szellemi jelenségeit a színház világszerte nem a kortársi drámával, hanem klasszikusok műveivel tudta megfogalmazni. Ez kialakította és ideállá tette a drámai művel szabadon, sőt szabadosan bánó rendezőtípust.

Csehovot játszani azonban mindig határozott művészeti, sőt ideológiai állásfoglalás. A világhoz – és ami még nagyobb dolog –, a közvetlen környezetünkhöz, sőt önmagunkhoz való viszonyunknak a pontos megfogalmazását követeli meg. Erről szeretnék ezúttal szólni: Csehov-játszásunk emberi-eszmei tartalmáról. Arról, hogyan idézik fel előadásaink a művek gondolati, tartalmi világát. Mert csak így szembesülhetnek a mával, mai életünkkel is.

Egy korábbi cikkemben három Csehov-darab, a *Király*, a *Három nővér* és a *Cseresznyéskert* kapcsán megkockáztattam azt a véleményemet: a jelentés, amelyekkel a legutóbbi évek magyar előadásai ruházták fel ezeket a műveket, nem felelt meg azok valódi tartalmának, és nem állított a helyébe más, hozzá mérhető gondolatot sem. Néhány kritikustársam ezt a vélekedést a *Cseresznyéskert* komédiai értelmezésére támaszkodva igyekezett cáfolni. Beszéljünk tehát a *Cseresznyéskert*ről. Vegyünk elő néhány újabb érvet és dokumentumot.

Vidám komédia?

Perdöntő érvként itt Csehovnak a készülő *Cseresznyéskert*ről mint „vidám komédiáról" tett kijelentéseire szoktak hivatkozni, majd a Művész Színház előadásával kapcsolatos elégedetlen megjegyzéseire. Kevesen gondolják azonban végig, hogy mit is jelent tulajdonképpen Csehovnál ez a minduntalan visszatérő *komédia* szó. Csehovnak a saját darabjairól tett kijelentései nyilvánvaló ellentmondásokat tartalmaznak. A *Három nővér*t például hol drámának, hol komédiának nevezte. Mindezt magyarázza az orosz századforduló viharos társadalmi és szellemi atmoszférája is. Mint színházi ember, Csehov sem írott szerepekben, hanem kortársi típusokban és figurákban gondolkozott. Ezekhez a viszonya aztán a felgyorsult társadalmi-szellemi mozgásnak megfelelően hónapról hónapra változott, újabb meg újabb kicsengést adva a műnek, nemegyszer már a bemutató után.

Amikor hozzáfogott az új darabhoz, Csehov csak egyet tudott bizonyosan: hogy a *Cseresznyéskert* nem hasonlíthat az előzőekre, amelyekből divat lett, amelyekből a Művész Színház megszámlálhatatlan epigonja csak „az orosz élet tragédiáját" olvasta ki. E felszínes népszerűség dührohamokra és meggondolatlan kijelentésekre ingerelte utolsó hónapjaiban a szerzőt. Feleségéhez írott leveleiben Csehov kétségbeesetten bizonygatja, hogy az ő darabja nem azonos azzal a könnyes panaszlistával, ami a *Három nővér* a jaltai színház előadásában volt. A fő bizonyíték azonban az új mű kell legyen. Hogy elvegye az előző sikerek émelyítően édeskés ízét, valami „csípős, savanykás dolgot" akar írni. Sztanyiszlavszkijékkal együtt nyaralnak az egyik Moszkva melletti faluban. Csehov állandóan egy mókás öreg birtokosasszonyról beszél, aki az inasától kéreget kölcsön pénzt. Feláll rohangál az üdülőtelep utcácskáin; nyakában a szomszéd család angol nevelőnője ül, aki az ő kalapjával köszönget a szembejövőknek. Ebből lesz Sarlotta. Ranyevszkaja azonban nem úgy sikerült, ahogyan Csehov elgondolta. Nem azért, mert a Művész Színházban nem akadt idős komika erre a szerepre. A munka során maga a szerző kezdte másmilyennek látni a könnyelmű és kacér birtokosasszonyt. Ezért kapta meg Knyipper-Csehova a szerepet, amit aztán óriási sikerrel játszott több mint négy évtizeden át.

Knyipper-Csehova alakításában Ranyevszkaja egyáltalán nem komikus és még nem is dekadens, enervált úriasszony. Elegáns, az igen. A korabeli kritikusok oldalakon át részletezik toalettjét, ékszereit, frizuráját, egészséges és izgató nőiségét. És ez a tejfehér bőrű, sötét aranyhajú fiatalasszony bűnösnek, tisztátalannak érzi magát, amiért szereti az életet, amiért még mindig vágyik (és képes is) a szerelemre. Pedig éppen ez a nagy érdeme. V. Orlov, aki soksok éven át játszott együtt Knyipper-Csehovával a *Cseresznyéskert*ben, így emlékezik vissza a nagy színésznőnek erre az alakítására: „Nem szerettem Ranyevszkaját az akaratgyengesége miatt. De imádtam az emberségét, a nyíltszívűségét, a gazdag belső életét. Knyipper feltárta ennek az alaknak a mély belső igazságát." Mire cikkészült a darab s elárverezték a birtokot, Ranyevszkaja bebizonyította Csehovnak, hogy neki mégis helye lehet abban a következő világban, ahol „egész Oroszország a mi kertünk". És így utolsó darabjában Csehovnak sikerült mégis átmenteni legjobb hőseit a megálmodott jövőbe, amelynek forgószele a *Három nővér* víziója szerint először őket söpörte volna el.

A *Cseresznyéskert* a jövendő fájdalmas és örömteli eljöveteléről szól, akárcsak a *Király*, ennek a ciklusnak első darabja. Ami forradalmian új benne mégis, az egy zseniális felfedezés, annak a jelenségnek a dramaturgiai megfelelője, amelyet a fizikában fény-interferenciának neveznek. Ez, mint tudvalevő, két

hullámmozgás egymást erősítő vagy gyengítő kölcsönhatása. Amikor két különböző fényforrásból érkező fény találkozik, akkor lép fel ez az olykor bámulatosan sokféle színárnyalatot létrehozó jelenség. A *Cseresznyéskert* dramaturgiájának ez a lényege. Minden tárgy és jelenség, amely a darabban szerepel, egyszerre két forrásból kap fényt: a jelen és a jövő felől. Ez hozza létre az állandó villódzást, a fények és színek állandó áttűnését egymásba.

A kert

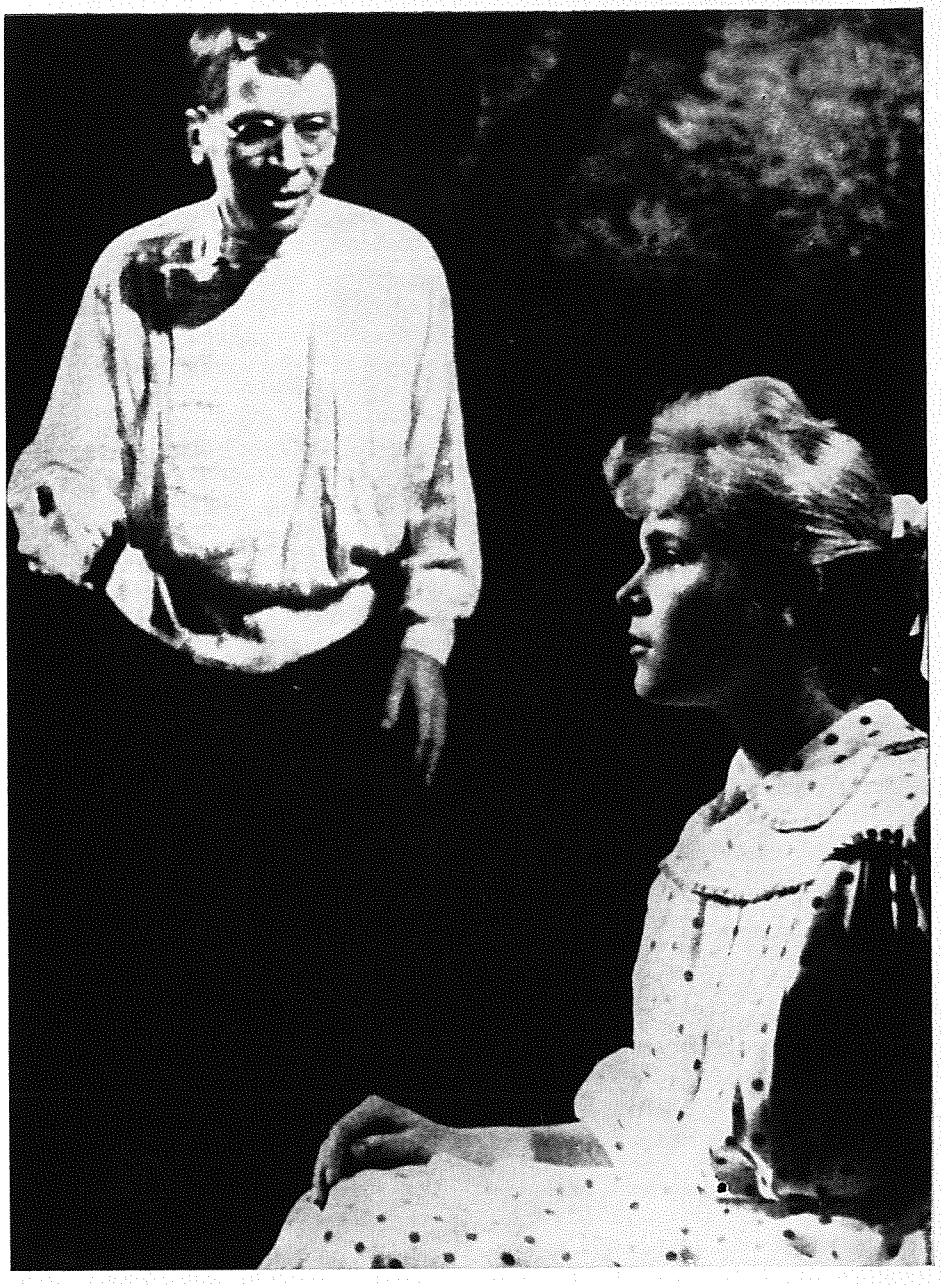
A kertet, amelyről ez a darab szól, nem lehet elárverezni. Ez a kert a természetnek, az életnek, a történelemnek, az emberiség jövőjének a szimbóluma. A szebb életnek mint a természettel való harmóniának a lehetősége végigvonul Csehov egész életművén. Kezdetben ez az ígéret a még egészen fiatal, vagy munkától, szenvedéstől megtisztult lelkeknek szól. A *Sztyeppe* című elbeszélés hőse, a kis Jegoruska a déli hőségtől izzó sztyeppén hangot hall: „Váratlanul halk énekszó hangzott fel. Valahol nem messze egy asszony énekelt, de hogy pontosan honnan, melyik oldal felől hangzik az ének, azt nemigen lehet megállapítani. Amikor jobban odafigyelt, úgy tetszett neki, hogy a fű énekel." Ánya és Trofimov, az utolsó darab fiatal szerelmespárja, ugyanilyen természetes naivitással fordulnak a fehéren virágzó cseresznyéskerthez, ugyanilyen megszemélyesítetten beszélnek róla. De így élnek a „varázsos tó" partján a *Sirály* fiatal hősei is. A természetnek ezt a közeliségét, mondhatnánk bizalmát, Asztrov doktor az erdészkedésével érdemli ki. Tuzenbach pedig közvetlenül a halála előtt döbben rá, amikor Irinától elbúcsúzva a kertben számot vet az életével. „Milyen szépek ezek a fák, és milyen szép életnek kellene virágoznia körülöttük" – mondja, s valami csodálkozó, megdöbbent kifejezéssel az arcán távozik el – örökre. Ugyanezek a fák hajlanak össze védelmezően a három nővér fölött a darab záróképében, amikor Olga, Mása és Irina mindenből kifosztva, egyedül, mégis vállalják az életet.

Amint érik az idő, a természet egyre cselekvőbb szereplő lesz Csehov színpadán. A *Sirály*, a *Három nővér* és a *Cseresznyéskert* varázsos kertjében gyönyörű fiatal lányok és asszonyok járnak. Ők képviselik azokat a tulajdonságokat,

Jelenet Csehov Cseresznyéskert című színművének előadásából (Divadlo Realisticne, 1959)

amelyek Csehov egyre bizonyosabbá váló meggyőződése szerint a jövő eléréséhez leginkább szükségesek. Csehov utolsó műveinek nagyszerű nőalakjai egyre jobban megközelítenek egy jövendő emberideált, s menthetetlenül elhagyják, maguk mögött hagyják a tehetetlenül ábrándozó, duzzogó és dohogó férfiakat. Ennek az írói gondolatnak a beérésével együtt maguk az alakok is beérnek darabról darabra. Nyina és Mása a *Sirály*ban sápadt, tragikus előhírnökei még csupán egy másik életnek, ahol az emberek kiteljesíthetik az életüket. De nekik még vagy a szerelemről, a nőiességük kiéléséről, vagy a vágyva vágyott hivatásról kell lemondaniuk. Nyina csak úgy lehetett színésznő, hogy lemondott arról, ami Mását élteti, és viszont. A *Három nővér* hősei már magasabb szinten élik meg ezt a választást, felnőttebben, határozottabban és önállóbban. A *Sirály*ban Mása még egyetlen meggondolatlan, durcás lépéssel rontotta el az életét. A *Három nővér* Irinája már nagyon nehezen szánja el magát, hogy férjhez menjen Tuzenbachhoz, mivel nem szereti eléggé, s nem akarja mindörökre elveszíteni egy igazabb, szebb kapcsolat lehetőségét. Mása pedig bátran és őszintén vállalja a szerelmét és az asszonyiságát még reménytelen helyzetben is. – „Tudd hordani a keresztedet és higgy!" – ez volt a jelszó a nagy változások előestéjén, amikor a túltáplált rendőrségi kopók forrófejű diákokat hajkurásztak az utcákon. Valakinek meg is kellett érni az új élet hajnalát. Erre kellettek az asszonyok. A *Cseresznyéskert* középpontjában is egy nagyszerű asszony áll, Ranyevszkaja, mellette a fiatal és üde Ánya. Velük szemben feleslegesnek, sőt ártalmasnak tetszik még Varja kicsinyes takarékoskodása és Trofimov mulya aszkétizmusa is.

A *Menyasszony* című elbeszélés végén a főhős, Nágya megtudja, hogy régi barátja hamarosan meg fog halni: a szegény álmodozó és tüdőbajos Szása, aki egykor megmentette egy értelmetlen, lealázó kispolgári házasságtól, s a városba küldte tanulni, emberré válni. „Szásától levél jött Szaratovból. Vidám, táncoló betűivel azt írta, hogy volgai útja kitűnően sikerült, de Szaratovban kicsit beteg lett, elvesztette a hangját, és már két hete kórházban fekszik. Nágya megértette, mit jelent ez, és rossz sejtelmei meggyőződéssé szilárdultak. És bántotta, hogy ez a sejtelme és Szására vonatkozó gondolatai már nem dúlták fel, nem izgatták annyira, mint régebben. Élni akart, szenvedélyesen, Pétervárra kívánkozott, és Szásával való megismerkedése már csak a kedves, de messze-messze múltat jelentette számára." A városban töltött évek alatt Nágya határozott, önálló és tevékeny kis ember lett, szegény Szása pedig csak álmodozott és köhögött tovább. Nágya túlnőtt Szásán. És – ha gondolatban folytatjuk a *Cseresznyéskert*nek ezt a cselekménypszálát – nem nehéz kitalálni, hogy Ánya is túlnövi, meglehet ugyanígy el is hagyja majd egyszer Trofimovot, a szép lelkű és szép szavú, de terméketlen életű „vedlett uraságot". Csalhatatlan és kegyetlen női ösztönével előbb-utóbb megérzi benne az idealistát és a gyenge embert, akivel nem lehet biztonságosan végigjárni az utat, amelyre hívja. A darabban máris előlegezi ezt egy jelenet. Ranyevszkaja sürgönyt kap Párizsból. A hűtlen férfi, akit ő mégis szeret, s akire az egész vagyonát pazarolta, ismét bajban van, és ismét hívja őt. Trofimov paprikavörösen tiltakozik még a gondolat ellen is, hogy az asszony visszatérjen Párizsba. Akkor mondja neki Ljubov Andrejevna: „A maga korában már férfinak kell lenni... meg kellene értenie az embereket, akik szeretnek... és igen... már magának is szeretnie kellene valakit... Szerelmesnek kell lenni, érti?... A maga nagy szűziessége egy garast sem ér... maga egész egyszerűen egy beszáradt vénkisasszony... egy komikus torzfigura... aggszűz, aggszűz!" Hát bizony, nem ilyenek a jövő rettenthetetlen harcosai.



Csehov Cseresznyéskertje a Divadlo Realisticne előadásában. Ánya: Ivanka Devátá, Trofimov: Frantisek Hanak

A hősök megméretése

Ha a *Cseresznyéskert* legfelső rétegét világítjuk át, akkor azt mondhatjuk, hogy ez a mű a jövőre készülő Csehov-hősök utolsó nagy megméretése, a legegyszerűbb, a legtermészetesebb és a legmegbízhatóbb eszközökkel: asszonyok szerelmével és életösztönével. A korábbi darabok hőstípusaira emlékeztető férfialakok: Gajev, Lopahin, Trofimov, mind könnyűnek találtatnak. Az asszonyoknak egyedül kell a jövőre készülniük. Ezt azonban már nem azzal a tragikus-hősies halálra és életre szántsággal, ítéltetettséggel teszik, mint a *Három nővér*ben, hanem szinte könnyű szívvel, bizakodva és felszabadultan, mint akik túlestek már a nehezén. Ők már tudják, hogy a forgószél, amellyel a jövendő beköszönt, hamar elvonul, és utána tudni kell élni majd abban a másik, új világban, amelyben helye, szerepe, értéke lesz mindannak, amelyet ők itt képviselnek. Mint annyiszor, a művész újra túlszárnyalta Csehovban a polgári moralistát, akit annyira riasztott vízióiban a forradalom kegyetlen és romboló tűzvésze. Megélte hőseivel a tűzvészt, és vígan hajigáltatta bele a nővérek régi ruháit. A *Cseresznyéskert*ben már Natasa és Protapopov kispolgári diktatúrája is nevetségesnek, régimódinak tűnnék.

Amikor jaltai betegágyának szélén kuporogva befejezte az utolsó felvonást, Csehov tudta már, hogy hősei messze túlnőttek az eredeti koncepción. Erről szólnak a feleségéhez és Sztanyiszlavszkijhoz írott sokat idézett levelek. Csakhogy az első két felvonást próbálták már a Művész Színházban. Azt gondolta, hogy a próbákon végzi majd el azt a korrekciót, amelyre a kéziraton nem volt ideje. A színház gépezete azonban beindult már, mire a beteg szerző Moszkvába ért. Siettek, a művet Csehov írói munkásságának 25. évfordulójára akarták bemutatni. A *Cseresznyéskert*nek a legfelső szintjét, a legszembeötlőbb cselekményvonalát próbálták.

„Színházcentrikus" kritikánk itt azonban mégis valami furcsa értetlenséget mutat a színházzal szemben, amely akkor is a közönségének, nem pedig az íróknak játszott. Csehov türelmetlen és elégedetlen kijelentéseiben a maga darabértelmezéséhez keresve bizonyítékot, elfeledkezik arról, hogy a század eleji Művész Színháznak is a maga útján-módján kellett megértenie a művet, kihordania az előadást. Jó néhány év kellett, amíg a színház megérlelte az előadást. Csehov csak néhány próbán volt jelen, és az első előadások közül látott néhányat. Erre az időszakra valóban jellemző volt mindaz, amit ő és mások is joggal kifogásoltak az előadásban: a nehézkesség, a vontatottság, a részletező naturalizmus. Mindezt azonban nem lehet csak úgy egyszerűen Sztanyiszlavszkij koncepciójának a rovására írni. A Művész Színház archívuma őrzi ma is az eredeti rendezőpéldányt és a próbák jegyzőkönyvét. Ezekből világosan kiderül, hogy Sztanyiszlavszkij elképzelése szerint (amelyet levélváltásuk során ezerszer is megvitatott, egyeztetett a szerzővel), az előadásnak „könnyűnek és akvarellszerűnek" kellett volna lennie. Ezt a célt azonban a Művész Színház akkori munkamódszere szerint csak lépésről lépésre lehetett elérni. De elérték.

„– Most nézze meg a *Cseresznyéskert*et – írja Sztanyiszlavszkij 1908 decemberében Nyikolaj Efrosznak, a kritikusnak és színháztörténésznek. Nem fogja felismerni ebben a könnyed, kecses előadásban azt a nehézléptű, súlyos drámát, amilyen a *Cseresznyéskert* az első évben volt. Ha már mindjárt a legelején erre a hatásra törekedtünk volna, le kellett volna mondjunk a mindennapi élet és a lelki élet ezernyi apró kis részletéről, amelyek akkor még bosszantóan előtérben voltak, de ma már csillogva gyönyörködtetik a szemet."

A *Cseresznyéskert* metamorfózisát, az előadás fokozatos elmélyülését több kortárs is megerősíti. Ennek okait az 1905-ös forradalom hatásában, valamint a Művész Színháznak Turgenyevvel és a század eleji impresszionista és szimbolista drámával való kísérleteiben keresik. A legfőbb ok azonban nyilvánvalóan az, hogy bár az előadás lassan érett, a színház nem akart lemondani a műről: fontos mondandója volt vele.

Csehov az első, durvább szakaszában látta a munkát. Kétségbeesett és türelmetlenkedni kezdett. Untatták a részletek, mindjárt az egészre lett volna kíváncsi. Egyedül Moszkvinnal volt csak hajlandó egyénileg foglalkozni, aki Jepihodov szerepét játszotta. A büszke és félénk kis kulcsár szerepében Moszkvin váratlanul rábukkant az emberi léleknek arra a finom dialektikájára, amely Csehov egyik legnagyobb írói felfedezése, és amellyel szerinte a darabnak a felszíni ellentmondásait is fel lehet oldani. Moszkvin rögtönzéseihez kapcsolódva szélesítette ki a második felvonás elejét. Így lett trubadúrszerszám a gitár Jepihodov kezében: „Akinek az eszét a szerelem elvette, annak ez is mandolin..."; így kezdi el Rousseauból vizsgáztatni a szobalánnyal enyelgő inast, s így hangzik el száján a „hamleti" monológ: „Mert mit is akarok tulajdonképpen?... Élni akarok?... vagy... tulajdonképpen... főbe lőni magamat... nem tudom, kérem... a revolver mindenesetre mindig nálam van... amint látni tetszik..."

Csehovot azonban kimerítették az aprólékos próbák. És nem is tudta mindig rávezetni a színészeket arra, amit várt tőlük. – „Én ott mindent leírtam, kérem!" – fakadt ki, amikor részletkérdésekkel ostromolták. Sztanyiszlavszkij V. Puskarjevához írott levelében elkeseredetten panaszkodik: „A mi *Cseresznyéskert*ünk csak nem akar virágozni. Amikor éppen fakadni kezdtek a rügyek, beállított a szerző és mindent összezavart. A fiatal szirmok lehervadtak. Most várhatjuk az újabb tavaszt."

Azzal az aprólékos és nehézkes részletezéssel szemben, amit a próbákon látott, Csehov akkor szegezte szembe újra mint végső érvet a *komédia* szót, amelyen ma olyan sokan lovagolnak. Tudni kell azonban, hogy Csehov szótárában ez a szó soha nem jelentett szórakoztató és még csak nevettető darabot sem. Ez ellen mindig Csehov tiltakozott a legjobban. Az *Ivanov* kéziratán az első (a moszkvai) bemutató idején műfajmegjelölésként még ez állt: komédia. De amikor látta, hogy Kors színházának félművelt színészei ezt felszínes nevettetésre való felhívásnak tartják, áthúzta a komédia szót, és tintával fölé írta: dráma. A pétervári bemutató szövegkönyvének címlapján már ez áll. Utánzóival és purifikátoraival vitázva többször használta a *Három nővér*rel és a *Cseresznyéskert*tel kapcsolatban is a komédia műfajmegjelölést. És mennyire zokon vette mégis, amikor valamelyik vidéki vagy nyaralótelepi színházban nevettek rajtuk a nézők! Éppen ezért adta minden új művét mégis a Művész Színháznak, és fektetett még élete utolsó hónapjaiban is annyi energiát az ott folyó munkába. Ezért nem bízott Komisszszerzsevszkaja hízelgő ajánlataiban. Mejerhold leveleire pedig udvariasan válaszolgatott, de udvariasan kitért a meghívás elől, hogy megnézze Herszonban a *Cseresznyéskert*et. És mindvégig ellenezte Mejerholdnak a Művész Színházból való kiválását. Azt tanácsolta, hogy

maradjon ott, és ott vívja meg a harcát. Úgy tartotta, hogy ott érdemes harcolni és vitatkozni is, ahol van kivel.

A Csehov-előadások utóélete

A 20-as évek elején a Kijevi Drámai Színház dramaturgja, Jurij Szoboljev éles hangú cikkekben támadta a Művész Színház felújított Csehov-előadásait, naturalizmusban, időtlen humanizmusban, majdhogynem ellenforradalmi propaganda terjesztésében marasztalva el őket. Ezzel nem kis karriert futott be viszonylag rövid idő alatt. 1925-ben már Moszkvában mint beérkezett kritikus és teoretikus adta ki könyvét, amelyben elméleti alapot igyekszik teremteni korábbi álláspontjához és az időközben történt színházi próbálkozásokhoz, amelyek – ösztönzésére – a *Cseresznyéskert*et mint szatirikus komédiát vitték színre. (Moszkvai Komédia Színház 1924, Leningrádi Komédia Színház 1926, P. Gajdeburov Faluszínháza 1927-ben.) Mejerhold és Vahtangov, bár támadták a Művész Színház előadásait, nem nyúltak a nagy Csehov-darabokhoz. Mejerhold *33 ájulata* az egyfelvonásosok sajátos kollázsa, Vahtangov pedig a *Menyegzőt* mutatta be fergeteges előadásában. Csehov nagy darabjainak naiv vagy éppen sanda „átmentésére a szovjet korszakba" általában csak a kis és középszerű tehetségek vállalkoztak.

Szoboljev koncepciója a *Cseresznyéskert*nek egy állítólagos első variánsára támaszkodott. Szerinte erre értette volna a „komédia, csaknem farce"-szerű kijelentéseket leveleiben a szerző. A Művész Színházban azonban nem akadt idős komika Ranyevszkaja szerepére. Így, s mivel egyébként is felesége, Knyipper-Csehova akarta játszani az új darab főszerepét, Csehov áthangszerelte a művet, az első variáns pedig elveszett.

Bár Szoboljev sem tényekkel, sem érvekkel nem tudta bizonyítani koncepcióját, sőt következő könyvében (1934-ben) nyíltan meg is tagadta, még a harmincas évek elején is egész sor szovjet rendező próbálkozott Csehov „átmentésével", „modernizálásával". Ezek közül talán csak Alekszej Lobanov 1934-es *Cseresznyéskert*je érdemel igazán figyelmet (Moszkvában, P. Szimonov stúdiószínházában). A maga tehetséges kudarcával azonban ez az előadás is inkább cáfolta a koncepciót, mint igazolta. Az egykori néző egy durván aktualizáló szatirikus vígjátékot látott, amelyben Ranyevszkaja az inas, Jasa szeretője volt, Trofimov pedig úgy „lepleződött le", hogy a lelkes kis diák egy kocsmapultnak támaszkodva, részegen mondja el nagy monológjait az élet értelméről. A többi „modern" előadás sem sikerült jobban. A Vígszínház mai *Cseresznyéskert*jének sokat hangoztatott szcenikai eredetiségére utalva itt jegyezzük meg egyébként, hogy nem a mi rendezőnk, hanem F. Litvinov volt az első, aki 1935-ben a Novoszibirszki Vörös Fáklya Színházban falóra ültette Gajevet mint eszmelovagot.

A szovjet színházban szerencsére hamar elmúlt ez a divat. Nyemirovics Dancsenko 1940-es zseniális *Három nővér*-rendezése egyszerre nevetségessé tett minden ilyenfajta próbálkozást. Emlékmű volt ez az előadás az elődöknek, és híd a következő nemzedékek számára.

A *Cseresznyéskert*nek azonban nem volt ilyen szerencséje. A Művész Színház ma már jobbára csak muzeális jelentőségű előadásán a forradalom után nem vezették át az idő korrekcióit. Így a hagyományok és a mai próbálkozások között nincsen természetes átmenet. Talán Barrault 1958-as odeonbeli előadását említhetnénk mint az emberábrázolás hagyományos formáinak és a modern értelmezésnek egyfajta szintézisét. Ennek az előadásnak is Ranyevszkaja volt a főszereplője. Barrault az „örök asszonyiság és az örök emberiesség" szimbólumát kereste benne.

Az 1960-as években más színházak is kísérleteztek Ranyevszkajával. Érdekes új színeket tárt fel például ebben a szerepben Lila Kedrova a Royal Shakespeare Company 1967-es előadásában. Kedrova különösen asszonyos, mármár érzéki színeket vitt alakításába. Közvetlen érzéki kapcsolatban volt a házzal, a kerttel, egy-egy bútordarabbal. Mindez eleven emlékeket támasztott fel benne, élő emberekhez fűződő viszonyát idézte fel. Különösen megrázó volt a háztól való búcsúja az utolsó felvonásban. Valami furcsa asszociációval Mása és Versinyin búcsúját juttatta eszünkbe a jelenet, ahogyan például Doronyina játszotta Tovsztonogov leningrádi előadásában. Kedrova is azzal a bölcs asszonyi lemondással és bizakodással hagyja el mindazt, ami régi életéhez kötötte, mint Doronyina a szeretett férfit.

Hamarosan bebizonyosodott azonban, hogy nemcsak Ranyevszkaja alakjával lehet kifejezni a műnek azt az emberi és optimista tartalmát, amelyre az 1960-as évek színháza ráérzett. Egyes rendezőknek sikerült Ánya szerepébe belesűríteni mindezt. A Frunzei Orosz Drámai Színház 1960-as előadásában N. Ilcsenko például olyan határozottan és energikusan, ugyanakkor mégis olyan bensőséges lírai bájjal játszotta a szerepet, hogy alakját a kritikusok egyenesen az *Anyegin* Tatyánájához hasonlították. A Moszkvai Művész Színház újrarendezett *Cseresznyéskert*-előadásában is megváltozott a viszony Ánya (L. G. Kacsanova) és Trofimov (L. I. Gubanov) között. Kiderült, hogy a lány az erősebb. Ha Trofimov el is éri majd valamikor magasztos céljait, csakis rá támaszkodva, az ő segítségével érheti el.

A Cseresznyéskert a Madách Színházban

A rendezők más része azonban más úton indult el: tragikomédiaként akarták játszani a darabot. Ezt az utat választották a magyar rendezők is. Így rendezte meg a *Cseresznyéskert*et Ádám Ottó 1960-ban a Madách Színházban.

Azzal a csehovi gondolattal találkozunk itt újra, amelyre a *Három nővér*rel kapcsolatban már utaltunk: a történelem, bár kétségtelenül jó irányban halad, és boldogabb jövendőt ígér, de csak egyéni tragédiák árán. Csehov egyik levelében – még a *Cseresznyéskert* elkészülte előtt – olvassuk: „A készülő események váratlanul érnek majd bennünket, mint alvó Csipkerózsikát, és meglátja, hogy Szidorov kupec vagy valamelyik középiskolai tanfelügyelő Jelecből, akik többet értenek meg az időből, mint mi, s főleg többet tesznek nálunk, félrelöknek és kiszorítanak majd bennünket."

Amíg azonban a mű elkészült, sok mindent jobban megértett Csehov nemcsak hőseinek belső világából, hanem a „készülő események" jellegéből is. Megértette, hogy nemcsak a tábornokok, hanem még a csapattisztek sem érezhetik magukat igazán győztesnek egy olyan ütközet után, amelyben az emberi kultúra, sőt maga az emberiség léte a tét. Lopahin végül is az egyik legfinomabb, legérzékenyebb, legszellemibb alakja lett a darabnak. L. M. Leonyidov, ennek a szerepnek az első megformálója a Művész Színházban, visszaemlékezéseiben ezt írja: „Csehov mindig azt mondogatta: Lopahin kupec, de könnyen össze lehet téveszteni akár egy moszkvai orvosprofesszorral is." És íme, az utolsó felvonásban már hogyan búcsúzik el tőle Trofimov, aki mindvégig szapulta, mint

érzéketlen pénzembert és szőrösszívű kupecet. „Akárhogy is... azért jó fiú voltál... A kezeid is olyan finom fogású kezek... mint valami művész keze..."

Lopahin finom fogású keze. Ez az a pont, ahol Ádám Ottó is szakított az egyszerűsítő koncepcióval. Basilides Zoltán Lopahinja egyszerre volt esetlen és jólelkű parasztfiú meg dörzsölt, nagyvonalú kereskedő; kegyetlen, mohó kapitalista és érző szívű, szeretetre vágyó ember. Nagyon jól világította meg Lopahin jellemének ezt az oldalát a budapesti előadásban a Varjával (Psota Irén) való szerencsétlen mátkasága. Az utolsó felvonás félresikerült leánykérés-jelenetét általában komikus hangvételben szokták játszani. Lopahin ügyetlenségével, esetlenségével és félénkségével magyarázzák, hogy végül is nem kéri meg ennek az igazán hozzá illő lánynak a kezét, akivel már mindenki össze is boronálta. Mielőtt elhagynák a birtokot, már az utolsó percekben, Ranyevszkaja azzal a nyilvánvaló szándékkal hagyja magára Lopahint és Varját, hogy tisztázzák végre kapcsolatukat. Most vagy soha, ez az utolsó alkalom. A dolog nagyon egyszerűnek látszik. Varja már előre megmondta Ranyevszkajának, hogy beleegyezik a házasságba, s ő közölte a hírt Lopahinnal. – „Én akár most mindjárt készen állok... Essünk túl rajta, de azonnal!" – válaszolja az. – „Legalább pezsgő is van..." Varja félénken, mégis repesve lép be a szobába, örömteli várakozással. És mi történik? Ahelyett, hogy megpróbálnának tisztába jönni végre az érzelmeikkel, mindenféle mellékes dologról kezdenek el beszélni. A lány úgy tesz, mintha keresne valamit a csomagok között, Lopahin meg tetteti magát, hogy elhiszi ezt. Azután az kerül szóba, hogy hová megy el majd Varja házvezetőnőnek, s hogy az a hely milyen messze esik innét, s hogy tavaly ilyenkor már esett a hó. – „Ma reggel három fok hideg volt..." – jegyzi meg zavarában csuromvizesen Lopahin. S akkor valami váratlan, mély, tragikus árnyalattal a hangjában azt feleli neki Varja. – „Nem néztem... A mi hőmérőnk különben is el van törve..."

Ezzel a beszélgetésnek tulajdonképpen vége is van. Lopahint szólítják, s ő, mintha már régóta várt volna erre, sietve kimegy. Basilides és Psota azonban úgy játssza el ezt a jelenetet, hogy a legkisebb kétséget sem hagyják bennünk: ők a dolgot tökéletesen tisztázták. Mert mit fejez ki Varja fájdalmas megjegyzése az eltörött hőmérőről? Azt, hogy megértette: nemcsak a véletlenek szerencsétlen összejátszása miatt nem kérte meg Lopahin mindeddig a kezét. Bár a józan számítás alapján valóban összeillenek, az igazság mégis az, hogy ő nem tetszik eléggé a férfinak. Legalábbis nem annyira, hogy az elfelejtse a gátlásait, a származásából is adódó félszegségét, hogy feloldódjék, hogy egy kicsit jobban érezze magát abban a világban, amelyben él, amelybe felküzdötte magát. Vagyis megérti, hogy nem tudja boldoggá tenni Lopahint. Tulajdonképpen ezt érzi meg a férfi is, s hozzá még azt, hogy őt akkor valószínűleg nem is lehet már boldoggá tenni.

A Madách Színház a sziporkázó, látványos komikumot vette célba, és váratlanul a *Cseresznyéskert* „szöveg alatti" lírájára bukkant. A rendező művészi fogékonyságát, tehetségét bizonyítja, hogy nem rombolta szét az előzetes koncepció kedvéért, sőt hagyta kibontakozni előadásában ennek a csodálatos világnak a finom körvonalait.

A Cseresznyéskert „modernizálása"

A következő jelentősebb magyar előadás a Szolnoki Szigligeti Színházban volt 1967-ben. Berényi Gábor rendező nem fogadta el kiindulási alapnak azt a pontot, amelyre a Madách együttese jutott a darab műfajával kapcsolatban. „A Madách színházi *Cseresznyéskert*-előadásnál kompromisszumosabb megoldást választottak, lírai vígjátékként hirdették a darabot. – Mi ki merjük mondani és le mertük írni, hogy komédia. Maga Csehov is ennek tartotta darabját..." – nyilatkozta a rendező. Az előadás azonban nem igazolta az elképzeléseket. A ritmus gyors volt ugyan, a váltások technikailag tökéletesek, de a figurák mégis elnagyoltak, a lélekrajz elmosódott. „A kísérletezés dicséretes, de az együttesnek ezúttal a kísérletezés kudarcát kell elviselnie" – állapította meg az egyik kritika.

Nem egyedül a magyar rendezőket tévesztették meg természetesen Csehov kijelentései a *Cseresznyéskert*ről mint „komédiáról", amely olyan harsány, hogy csaknem „farce". Beleesett ebbe a hibába még Luchino Visconti is. Amikor több évi szünet után 1965-ben ismét prózai színházzá alakult a római Teatro Stabile, a rendező a *Cseresznyéskert*et választotta nyitó darabnak. Ranyevszkaját Rina Morelli, Gajevet Paolo Stoppa, Trofimovot Massimo Girotti, Firszet Sergio Tofa játszotta. A kiváló rendezés és a parádés szereposztás ellenére azonban ismét megbukott az egyszerűsítő koncepció. – „Az előadásból hiányzik a bizonytalanság, a ködös atmoszféra, a sokat jelentő nagy szünetek, a csend – egyenes vonala van. Mindezt a választani nem tudást, ezt a többértelmű vibrálást azonban nem szabad elvenni Csehovtól, mert szereplőit ő nem kívülről nézi, nem tudja egyértelműen elítélni" – írja az előadásról az Il dramma.

A sorozatos kudarcok és a látványos félsikerek ellenére is tovább folytatódott azonban a nyugat-európai színházban a *Cseresznyéskert* „modernizálása". A kölni Herbert Kreppel például „kegyetlen színházat" rendezett a darabból. A Theater Heute 1969. januári számában az ismert kritikus és esztéta, Siegfried Melchinger terjedelmes esszében üdvözli a produkció „nyersen komikus és vad akcentusait". Eredeti, kitűnő szerepértelmezésnek nevezi például a Firszet megszemélyesítő Heinz Schacht felfogását, aki a szerencsétlen öreg szolga szerepében ugató hangú, zsarnoki, nyers és veszedelmes, harapós öregembert játszik, a régi ház és a régi életforma féltékeny és ostoba őrizőjét. Melchingernek is el kell ismernie azonban, hogy ez az előadás nem tudta feltárni a mű igazi mélységeit. Ahogyan ő megfogalmazza: a színpadon nem jött létre az „űr", amelyben a csehovi alakok igazi kontúrjaikat elnyerhetik.

Az erőszakolt és felületes korszerűsítés másik példájaként megemlíthetnénk az orosz származású amerikai rendező, Alan Schneider előadását is a Kámeri Színházban (Tel Aviv, 1966). A rendező nyíltan gúnyolódik a cseresznyéskert gazdáin. A ház régi lakóit, Ranyevszkaját és Gajevet a régimódiságuk miatt neveti ki, az új tulajdonost, Lopahint a boldogtalansága, a két fiatal szerelmest, Ányát és Trofimovot pedig a naivsága miatt. „Amikor a rendező megfosztotta ezt a világot a szépségétől (amely minden bizonnyal létezett a benne élők számára), egy csapásra elvágta a darab belső logikájának fonalát" – írja találóan az egyik kritika.

Ezek az előadások mind az „évtized közérzetét" akarták kifejezni. De a maguk elnagyolt módján csak a maguk kiábrándultságát és valami ideges, önpusztító sietséget fejeztek ki, amellyel a korszak nyugat-európai értelmisége meg akart szabadulni korábbi illúzióitól. Az illúziórombolásnak áldozatul esett a lé-

nyeg is: az illúziókkal együtt eltemették az élet szépségébe és értelmébe vetett hitet általában is.

Knebel rendezése

Így értjük meg igazán M. Knebel *Cseresznyéskert*-rendezésének a jelentőségét a Szovjet Hadsereg Színházában (1966). Összefoglalása ez az előadás az 1960-as évek Csehov-játszásának, s ugyanakkor több is ennél: új, magasabb szinten való folytatása a Művész Színház legjobb hagyományainak. Marija Knebel Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko tanítványa volt. 1955-ös *Ivanov*-rendezésével ő indította el Csehov diadalútját a modern színházban, s most is ő rajzolta fel az utolsó, a legjellemzőbb vonást az 1960-as évek Csehov-képére. Két színháztörténeti korszak találkozott tehát itt össze, két nemzedék nyújtott egymásnak kezet a színházban.

Az előadás Csehov ellenpontozó dramaturgiájára épül. A mű dialektikáját keresi, s abban a jelenségben találja meg, amelyet Sztanyiszlavszkij előadásáról szólva a fényinterferenciához hasonlítottunk.

Szerzői utasítás a második felvonásban: „Mindnyájan eltűnődve ülnek. Körös-körül nagy csend, csak Firsz dörmögése hallatszik. A távolban egyszerre csak megpendül valami hang, amely mintha az égből jönne, s olyan, mint valami elpattant húr hangja, elhaló, szomorú zengés."

Akárcsak az egykori bemutatón, most is ez a jelenet adja meg az előadás alaphangját. Az elpattant húr szomorú, elhaló zengéséhez azonban a rendező egyre újabb hangokat kever. Nemcsak Ánya és Trofimov önfeledten csivitelő kettősét, hanem még egy sor bonyolult hangzást, majd végül a drámát feloldó széles záróakkordot. Itt járunk legközelebb a shakespeare-i élet- és drámaszemlélethez, amely egész életében foglalkoztatta Csehovot.

A megpattant húr fájdalmas hangjára a dráma fordulópontján, a harmadik felvonás végén egy mesterien komponált jelenet felel. Az árverés napján Ljubov Andrejevna bált rendez: méltó pózban és kellő háttér előtt, mint egy fényes bál káprázatos háziasszonya akarja fogadni az árverésről megtérő Gajevet és Lopahint. Így akarja meghallani tőlük az ítéletét.

A bál persze nem sikerül valami fényesre. Az innen-onnan összeszedett vendégek kelletlenül keringőznek a falusi zenekar cincogó hangjára. Varja pedig árgus szemmel figyeli, hogy valaki valahogyan többet ne egyék vagy igyék a kelleténél. Még a szerencsétlen kis nevelőnő, Sarlotta bűvészmutatványai sem tudják felvidámítani a társaságot. A jelenetnek a kelletlenség s ugyanakkor valami feszült várakozás adja meg az atmoszféráját. Jól érzékelteti ezt egy apró kis epizód. Varja magán kívül van az izgalomtól és a „pazarlások" miatt. Jepihodov felé suhint az eltört biliárdütővel, és a belépő Lopahint találja fejbe.

Szerzői utasítás: – „Ljubov Andrejevna le van sújtva; az asztalba kapaszkodik, hogy el ne tántorodjék. Varja leoldja derekáról a kulcscsomót, a szoba közepére dobja, a padlóra és kimegy... Lopahin felemeli a kulcsokat, meghatottan mosolyog." Az apjáról és nagyapjáról kezd beszélni, akik jobbágyok voltak ezen a birtokon, s akiknek az évszázados álmát valósította ő ma meg. – „Nézzétek, Jermolaj Lopahin hogy vág fejszét a cseresznyéskertbe, hogy csak úgy dőlnek rakásra a cseresznyefák!"

De vajon ez volt-e a jobbágyősök álma? Kivágni a kertet, amelyet ők ültettek, nemzedékeken át ápoltak, gondoztak, műveltek? Kivágni a cseresznyéskertet, felparcellázni a földet és hozzá nem értő, ostoba nyaralóknak adni ki. Nem ezt akarták a parasztok. Lopahinnak azonban csak így fizetődik ki az üzlet, ő csak így, ilyen áron lehet a birtok gazdája. Megéri-e így ez az egész? Ez a gondolat hatalmasodik el rajta egyre jobban a nagyszerűen felépített monológ során. Először azzal próbálja elhessegetni magától kétségeit, hogy a történelmi szükségszerűségre, a jövendő nemzedékek érdekére hivatkozik. – „Villákat fogunk itt építeni... Nyaralókat... az unokáink, meg azoknak az unokái hadd éljenek új életet." De mire kimondja, máris érzi, hogy hamis ez az önáltatás. Az unokáink, meg azoknak az unokái nem valami steril, előrecsomagolt új világban fognak élni, hanem máris itt vannak mellettünk. Látják a boldogtalanságunkat, látják és megvetik azokat a kompromisszumokat, amelyeket úgymond az ő boldogabb jövőjükért vagyunk kénytelenek kötni. A jelenet végére Lopahin megérti, hogy nem új gazdának, csupán ítéletvégrehajtónak jött. Eszébe jut, amit Trofimov mondott neki tréfásan az előző felvonásban, amin akkor az egész társaság nevetett: – „Ahogy a természet körforgásában a ragadozó állatokra is szükség van, mert lennie kell olyanoknak, akik az útjukba kerülő többi élőlényt felfalják, éppen úgy magára is szükség van a szociális élet körforgásában." Most azonban már senkinek sem jutna eszébe nevetni ezen a megjegyzésen, legkevésbé Lopahinnak. Fájdalmasan és gúnyosan adja meg magának az „abgangot", amikor átvonul a zenekarral a szomszéd szobába sírva vigadni: „Itt jő" az új földesúr, a cseresznyéskert új gazdája!"

Az előadás zenei kompozíciójában most váratlanul új dallam hangzik fel. A darab csúcspontja következik, az a jelenet, amelyben a cseresznyéskert gazdája, Ranyevszkaja néz szembe a sorsával. Miközben Lopahin a szomszéd szobában keservesen duhajkodik, Ljubov Andrejevna a szalonban üldögél és sír. Egy halk keringő szól. Ánya és Trofimov táncolnak be a színre. Ánya odalejt az édesanyjához, térdre ereszkedik előtte, s csendesen, babusgatva vigasztalni kezdi: „A cseresznyéskertet eladták... a cseresznyéskert odavan... igaz... de mégis minek sírni?... Hiszen nézd... az életünk még megmaradt, és megmaradt a te szép, tiszta, drága lelked... Gyere velem... gyere gyönyörűségem... menjünk el innen... majd ültetünk mi magunknak új cseresznyéskertet, amelyik még szebb lesz, mint ez a régi volt."

Ranyevszkaja hiszi is, nem is, amit a lánya mond. Tudja, hogy ha lesz is új kert, az már úgysem neki susog. De mégsem ellenkezik, amikor Trofimov hozzálép, játékosan felsegíti, s a felerősödő zene ütemére táncba viszi. Az asznyony nem szégyelli a könnyeit, s egy félénk, de mégis pajkos, mindent megértő és mindent vállaló, szinte cinkos mosollyal a fiú vállára teszi a kezét. Ánya is csatlakozik hozzájuk, s ők hárman kart karba öltve ezzel a pajkos tánccal ünneplik az ember elpusztíthatatlan élet- és szépségvágyának, igényének és jogának győzelmét az embertelenségen, a történelem fölös szigorán.

A Vígszínház mai előadásában éppen ellenkező értelmet kap ez a jelenet. Ranyevszkaja itt hitetlenül, lemondóan, már-már cinikusan megy bele a játékba, csakhogy el ne rontsa a lánya örömét. Ánya kézen fogva húzza maga után a szürke bútorvászonba bugyolált szobákon át. Ő a tapasztalt játékos és a tapasztalt nő fáradt és keserű mosolyával követi, és közben a szövegéhez minduntalan hozzátesz még egy rezignált mon-

datot: „Jó? Most jó?" De nemcsak ő, ebben az előadásban senki sem hiszi, hogy „majd ültetünk mi magunknak egy új cseresznyéskertet, amely még szebb lesz, mint a régi volt". Látnivalóan a rendező sem hiszi ezt. Nos, legyen mindenkinek a maga hite szerint. De miért éppen Csehovval kell ezt elmondatni? Csehovval, akinek egész életműve ennek az új életnek a félelmetes és boldogságos eljöveteléről szól?

Egyik kritikustársam elismerően írta, hogy a rendező „modernizálja a szöveget, megváltoztatja a szerző instrukcióit, s meghökkentő jeleneteket épít a helyükbe". Megvallom, én nem tudok lelkesedni az ilyen modernizálásért. Ami a meghökkentést illeti, tudom, hogy ez – talán a polgárpukkasztás analógiájára – esztétikai elvvé és értékké kezd emelkedni nálunk. Valóban meghökkentem, sőt egy kicsit szégyelltem is magam ezen az előadáson. De, nagyon sajnálom, nem tudok két és fél–három órán át „hökkent" állapotban lenni. Én ezt az előadást végigunatkoztam. Ha ez konzervativizmus, akkor én legyek már csak inkább konzervatív. Nem szégyellem. Vállalom.

„Aki valóban hisz a jövőben, az nem fél a múlt értékeitől" – írja 1904-ben a *Cseresznyéskert* bemutatójáról a már említett Nyikolaj Efrosz. Pedig nem volt akkor sem könnyű az élet. Csehov a japán frontra készült egy kórházvonattal. Sztanyiszlavszkijék hetenként kétszer játszottak a sebesülteknek. Előttük két forradalom és a világháború. Ők pedig egy hervadó szépasszony meg a lánya lelki életével foglalkoztak. De ebből ott, akkor igazi színház lett: tragédia, komédia meg költészet egyszerre. Az előadás szereplőinek sorsában az általános emberi sors: a történelem, a század drámája villant fel. Nem túl gyakori az ilyen pillanat a mi mai színházunkban sem.

CZÉRE BÉLA

Vázlat Móricz dramaturgiájáról

Az utóbbi évek színházi bemutatóinak sorában szemlélve Móricz drámai életművének sorsát, azt látjuk: a móriczi darabok csak nagyon szerényen vannak jelen színpadainkon. S ez a szerény jelenlét sem bizonyítja a tényleges drámai értékek ideális felhasználását.

Az *Úri muri* 1971-es margitszigeti felújítása a határozott kézzel összefogott dramaturgia drámai jeleneteit egy népszínműi szőttesekkel borított színpadra kényszerítette; a *Rokonok* múlt évadi nemzeti színházi felújítása eleve egy nem minden szempontból kielégítő átdolgozást vehetett csak alapul. A Madách Színházban nemrég bemutatott *A murányi kaland* egy olyan lágy, hajlékony anyagú történelmi játékot mutatott, amely – a kritikák jelentős részének megállapítása szerint is – elviselni látszott az egészében nem, csak részleteiben megkérdőjelezhető musicalformát. (Móricz *A murányi kalandot* eredetileg is zenés vígjátékként írta meg. A mostani musicalfeldolgozás komoly hibája, hogy a zenei anyag nem egységes: a korabeli népzene dallamaira, a korabeli táncok ritmikájára épülő rész nem ötvöződhet össze a mai banális táncdalokra emlékeztető zenei anyaggal.) A pár kiemelt példa is mutatja, a Móricz-drámák jelen vannak ugyan színpadainkon, de valahogy mindig csak sejtelmes, távoli sugárzással, mintha nem ismernénk igazi lényüket, törvényeiket, csillagrendszerüket; úgy tűnik, a színházak kutató távcsöve találomra áll meg időnként az egyik-másik dráma csillaga előtt.

A hat vaskos kötetet, mintegy háromezer oldalt kitevő drámai életműnek nincs olyan önálló eszmerendszere, mint mondjuk az ibseni vagy Németh László-i drámai oeuvre-nek. Monumentális arányai és jelentős értékei ellenére, Móricz drámái másodlagos szerepet töltenek be az életmű egészében a prózai vonulat mellett, nem kis mértékben függvényei az epikának és a korabeli színházi körülményeknek, konvencióknak, megrendeléseknek. Mégis, ennek a nem túlságosan szerencsés csillagzat alatt született drámai életműnek nemcsak a monumentális arányai figyelemre méltóak. Ha nemcsak a tematika, az eszmeiség felől közeledünk a drámákhoz, hanem a dramaturgiai színképet is megpróbáljuk előhívni a Móricz-színművek hatalmas, bonyolult szövedékű anyagából, a mulandó anyagból gyúrt darabok mellett akkor is nagyon sok komoly értékre, a drámák dzsungeléből kirajzolódó izgalmasan sokszínű dramaturgiára bukkanunk.

A jelentős Móricz-drámák dramaturgiája

Az egész estét betöltő színműveket véve először szemügyre, látszik, más-más téma- és gondolati világból emelkednek ki azok a jelentős drámai csúcsok, amelyek dramaturgiailag is egyazon épület részei. A parasztdrámák világába tartozó *Pacsirtaszót* és késői változatát, a *Kismadárt*, a dzsentri-drámák reprezentáns darabját, az *Úri murit*, a diákkort feldolgozó színművek sorából a *Légy jó mindhalálig* című drámát, a szerelmi konfliktusra épülő történelmi színművek közül a *Fortunátust* és az archaizáló mesei-népi drámák világából a *Ludas Matyit* sorolnám ide. Összekapcsolja ezeket a drámákat szerkezetileg a konfliktus jellege: társadalmilag polarizálódó két világ ütközik egymással össze, a drámák elsődleges konfliktusa magába szívja a morális és szerelmi szférák feszültségét, konfliktusait is, a drámai küzdelemben a magasabb rendű társadalmi, erkölcsi igazságot mindig a teljes személyiség képviseli. Természetesen csak a primér konfliktus hasonlósága köti össze a felsorolt műveket: a drámai műfajt, a szerkezet egyes elemeit és a befejezés katartikus vagy feloldó jellegét tekintve más-más természetű dramaturgiai értéket jelentenek.

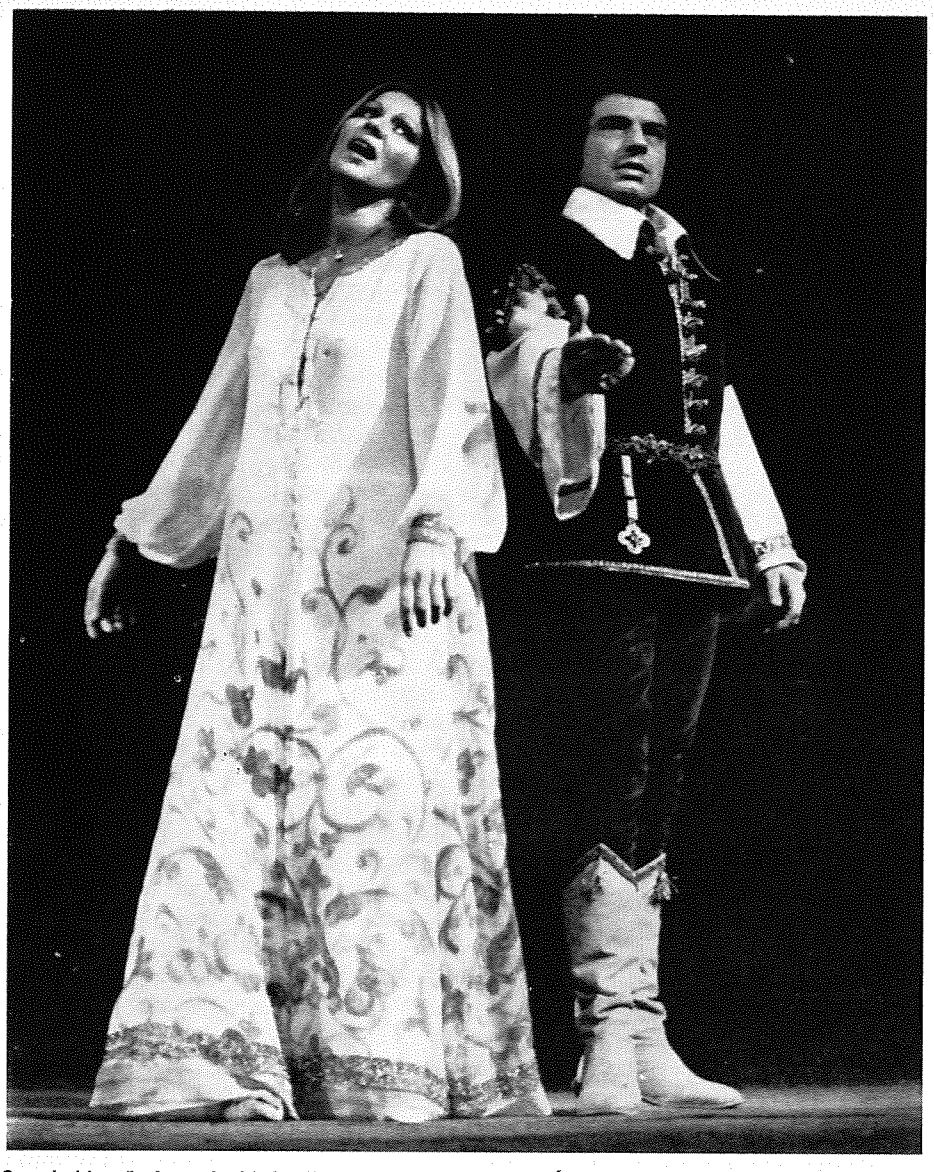
A falu reális társadalmi világába ágyazott *Pacsirtaszó* jellegzetes példája a dráma összes konfliktusát a fő konfliktus örvényébe torkolltató móriczi dramaturgiának. (Későbbi változata, a *Kismadár* nem dramaturgiailag, eszmeileg mutat eltérést a kisregény befejezésváltozatához való visszatéréssel; a korábbi három felvonás elé írt negyedik rész, a cséplési jelenet ellenére, a két mű szerkezete lényegében megegyezik.) A bálra készülődő nagygazda házába eljut felesége régi szeretőjének, Miska megérkezésének a híre: félelmet ébreszt ez a gazdában, és az önmagával való szembenézés drámai folyamatát indítja el a cselédsorból nagygazdánévá lett asszonyban. A feleség első reakciója a lélek

megkeményítése, egyfajta kényszermoralitás, álmoralitás: vállalja jelenlegi önmagát. Ez a magatartás eredményezi az első felvonás izgalmas összecsapásait: Erzsi és a sógorasszonyok, majd Erzsi és a morálisan óriási fölénybe kerülő Miska között. A felvonásvég igazi eseményei mélyen az ösztönökben játszódnak le, csak a feszültségüket érezzük a felszínen; az asszony ugyanis elvárja az őt megvásárolt férjétől, hogy ne csak mint nagygazda, a falu hatalmi képviselője, hanem mint férfi is álljon helyt Miskával szemben. Az asszony eddigi összecsapásai látszólag a férj és a saját nagygazdánéi pozíciója érdekében történtek. A második felvonás kocsmai jelenetében azonban – Erzsi és a férj végleges szembekerülésével – már nyilvánvaló a két társadalmi világ kibékíthetetlen ellentéte, ez a konfliktus az asszony drámai akciókban kibontakozó morális eszmélésének útján feszül a színpadon. Része a dráma – bonyolultságában is tisztán áttekinthető – konfliktusrendszerének az a morális folyamat is, amely a bíró tudatában végbemegy. A szerelem és lelkiismeret, szerelem és emlék harcától a moralitás győzelméig ível ez a folyamat, a Miska melletti állásfoglalásig, egzisztenciális és érzelmi érdekei ellenében, majd a nem várt ajándék, az asszony szerelmének boldog vállalásáig. (A *Kismadár* – Móricz által hitelesebbnek érzett – katartikus erejű befejezésváltozatához szüksége volt az írónak egy új első felvonásra: Miska egyéniségének teljesebb rajzára.) Ez a dramaturgia még a szokványos vígjátéki helyzetet – a vígjátéki konvenciók gyakori alkalmazása pedig súlyos tehertétele a móriczi drámáknak – is képes asszimilálni, a lélektani jellemzés szolgálatába állítani.

Hasonlóan bonyolult az *Úri muri* konfliktusrendszere: a dráma összes feszültségét magába szívja a fő konfliktus örvénye. (Természetesen a regény tragikus befejezését követő szövegváltozatot vesszük alapul.) Ha a regény drámai anyagához képest szembetűnő is a darab néhány fogyatékossága (az első kép, a vendéglői jelenet nem több egy anekdotikus humorú életképnél, hiányzik belőle a magyar sorsot vallató regénylapok szenvedélye, drámaisága; a befejező képben túlságosan megnő a véletlen dramaturgiai szerepe, amelyre azonban szükség van az eddigi drámai feszültség egy fókuszba gyűjtéséhez), szuverén drámai értéke miatt az *Úri muri* helyét mégis a móriczi életmű legrangosabb teljesítményei között kell kijelölnünk. A *Pacsirtaszó* és a *Kismadár* fő konfliktusa egy társadalmi polarizáció végeredményeként feszült a drámákban, és drámai szereplők szembenállásaként jutott kifejezésre. Az *Úri muri* összes feszültségét magába gyűjtő záróképében – a munkájával a teljességet akaró férfi és a férfit megtartva-lehúzó nő párviadala, és Szakhmáry Zoltán Rozika iránti szerelmének gyors elvetélődése után – a főhős konfliktusa lényegében elszemélytelenedik. A csehovi dramaturgiához hasonlóan, magával az élettel, a korabeli társadalmi létezéssel kerül Szakhmáry feloldhatatlan, tragikus végű konfliktusba.

Megint más, az előző drámákhoz képest nagyon egyszerű a *Légy jó mindhalálig* szerkezete. Egy tiszta, naiv gyerek kerül szembe a világgal, a felnőttek társadalmával, amely megcsúfolja hitét, emberségét. Ez az egyívű, nagy erejű konfliktus egymásból logikusan következő drámai állomásokon keresztül (a reskontó ellopása, a reskontó eltűnésének felfedezése a trafik előtt, Misi vergődése a sorsjegyet számon kérő öregúrnál, Misi újabb kijátszása Doroghyéknál) jut el a végkifejletig, a tanári karral való összeütközés miatti fizikai-lelki összeroppanásig. Ezt a látszólag teljesen szabályos, hagyományos jellegű konfliktust a „csend" dramaturgiája izzítja fel megdöbbentő erejűvé. Az a tény, hogy ezek a drámai helyzetek egyáltalán nem szabályos drámai összeütközéseket jelentenek: Nyilas Misi tulajdonképpen csak döbbenetével, megindító vergődésével, hallgatásával vesz részt ezekben az akciókban, az ellene felsorakozó gonoszság eleve felőrli gyermeki erejét. (Korántsem mutat ilyen drámai erőt a diákkort feldolgozó színműciklus másik két darabja: a *Forr a bor* és a *Kamaszok*. A *Kamaszok* Nyilas Misije egészen más drámai pozíciót foglal el, mint a *Légy jó mindhalálig*ban. Naiv idealizmusa – léleknemesítő akciókat folytatva – nem védekezik, hanem inkább támad a kisszerű környezet ellen. A *Kamaszok* így – a főhős naiv akciói révén – a harmadik felvonásra összesűrűsödő vígjátéki bonyodalmak képét mutatja. A színmű igazi értéke azonban az a keserű dezilluzionizmus, amely a derűs léhaság komikus tablóiból árad: az eseményeket „bonyolító" Nyilas Misi nem veszi észre, hogy naiv lelkesedésével, idealizmusával jottányit sem tud változtatni a világon. Dramaturgiailag egészen más természetű – a főhős vívódásaira épül – a ciklus harmadik, gyengén sikerült darabja, a *Forr a bor*. Kisszerű „bűnökkel" kell itt a szenvedés helyett szenvelgő Nyilas Misinek szembenéznie: sze-

Móricz Zsigmond: Rokonok (Nemzeti Színház). Pápai Erzsi (Lina) és Szersén Gyula (Kopjáss)



Szerelmi kettős A murányi kalandból. Szécsi Mária: Almási Éva, Wesselényi Ferenc: Sztankay István

relem és diákszolidaritás útvesztőin át jutva el a „megtisztulás" elvont, drámailag csak deklarált régióiba.)

Izgalmas Móricz legjobb történelmi darabjának, a *Fortunátus*nak, ennek a drámába oldott vígjátéknak a szerkezete. Ady költészetének muzsikája, a Vér és Arany motívuma csendül fel ebben a II. Lajos korában játszódó drámában minduntalan. Főhőse, Fortunátus Imre, a korabeli feudális viszonyokkal a maga teljes, féktelen reneszánsz egyéniségét állítja szembe: merész szerelmi élete és – nem a kor rabló módján gyűjtött – hatalmas vagyona hívja ki maga ellen a rendek és a főurak jó részének gyűlöletét. Ez a reneszánsz szenvedély, a szerelem, a mámor ritmusa élteti igazán a korabeli magyar nyelv és a buja keleti ízek poézisével átszőtt drámát. A derűs feloldást – Fortunátus megmenekülését – nem a móriczi vígjátékok sajnos gyakori konvencionális megoldásai hozzák, hanem az mélyen a kor reális anyagi viszonyaiba ágyazott: a török fenyegetés árnyékában a rendek és a főurak végül is nem tudják nélkülözni Fortunátus pénzteremtő tehetségét, és a főhőst fogva tartó rabló Drághffy is megkapja „becsülete vérdíját", az országbíróságot.

Vázlatos dramaturgiai elemzésünkkel elérkeztünk a mesei-népi színművek jelentős értékéhez, a *Ludas Matyi*hoz. A „régimódi komédia" folklorisztikus elemekkel színezett népi életképeit Ludas Matyi és Döbrögi szuverén módon feldolgozott konfliktusa fogja össze: az erőszak kedélyes, vaskos cinizmusa ütközik itt meg a nálánál is nagyobb erőt jelentő furfanggal, leleménnyel, és kényszerül – mesei világban vagyunk – változásra. Fazekas Döbrögijét Móricz vérbő, groteszk vitalitású figurává szélesítette: a pimasz kedélyével átitatott vígjátéki tablók épp oly elevenek a darabban, mint az ismert konfliktus állomásai. Ludas Matyi igazságosztó boszszújának harmadik csapása tulajdonképpen elmarad az archaikus népi ízei ellenére is izgatóan modern vígjátékban: a főhős látja, hogy a félelem hatására Döbrögi kényszerül változtatni eddigi magatartásán. A vígjáték befejezésébe valami sajátos, népi színezetű panteizmus szövődik bele: Ludas Matyi kilép a konkrét drámai szituációból, s mintegy feloldódva a természetben „őrködik" a társadalmi igazság fellett.

A konvencionális dramaturgia

Említettem már: a vígjátékok konvencionális elemeinek túlzott felhasználása súlyos ballaszt a Móricz-drámák testén. Nagyon gyakran izgalmas drámai expozíciót, izzó drámai magot fon be a konvencionális dramaturgia. A *Pacsirtaszó* és a *Kismadár* mellett éppen a parasztdrámák másik pólusát jelző *Sári bíró* az egyik legjobb dramaturgiai példa erre. A szegényeket sanyargató, Pengő Kováccsal vívott bíróválasztási küzdelme miatt fia boldogságának is útját álló Sári bíró öneszmélése, a szociális érzékenység minimumával sem rendelkező zsarnok feleségével való szembekerülése lenne az az izgalmas drámai mag, amely kicsírázhatna a darabban. Ehelyett Sári bíró és Pengő Kovács „viadala" – nem társadalmi-lélektani polarizáció ez, egyikük győzelme sem jelenthet megváltást a falu számára – terebélyesedik el a vígjátékban, s ennek függvényeként csatáznak a fiatal szerelmesek is. A „megoldást" – az öneszmélés drámája helyett – a konvencionális dramaturgia fordulatai hozzák. Pengő Kovács lányának naiv, Sári bírót megbuktató vígjátéki manőverei, amelyek végén bekövetkezhet a falu szegényei fölött Sári bíró és Pengő Kovács kézfogása, a fiatalok házassága, az egész befejezés társadalmilag és lélektanilag egyaránt felszínes megoldása. (A fő dramaturgiai mozgásra ügyelve nem feladatom – más esetben is kénytelen vagyok eltekinteni ettől – a vígjáték történeti értékeinek a tudatosítása.) Ugyanez a konvencionális dramaturgia fojtja meg a szintén kitűnő drámai lehetőségeket ígérő *Búzakalász*t. A színműben benne feszül az *Úri muri* felvázolásánál már jelzett, itt most társadalmi, paraszt–dzsentri polarizációval is elmélyített férfi–nő párviadal, de benne van a kisvárosnak – a *Rokonok* világa felé mutató – kritikai ábrázolása is. Ez a szerelmi viadal azonban olyan groteszk szélsőségig feszül, ahonnan már nehezen fogadható el a derűs kibékülést jelentő konvencionális megoldás. A lélektanilag-szociológiailag izgalmas

konfliktusú első két felvonás eredményét azért is tudja a konvencionális vígjátéki dramaturgia eszközével a harmadik felvonás tönkretenni, mert társadalmilag meglehetősen idealizált képet kapunk a férjről, a kisváros polgármesteréről.

A *Búzakalász* drámai világát – az *Úri muri* mellett – virtuálisan a *Rokonok*nak kellene továbbépítenie. Sajnos azonban a *Rokonok* móriczi feldolgozása könnyed vígjátéki derűjével, kusza tablóival, teljesen hamis befejezésével gyakorlatilag nem is tekinthető önálló drámai műnek. (Nem véletlen, hogy a *Rokonok* 1951-es és 1973-as színpadra vitelekor a Thurzó Gábor–Móricz Virágféle dramatizálást vehették csak a színházak alapul.)

A *Sári bíró*nál és a *Búzakalász*nál felszínesebb dramaturgiai vonulatba illeszkedik bele a *Kerek Ferkó* és – a móriczi drámai életmű mélypontját jelentő – *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*. A különc figurákkal operáló anekdotikus vígjáték, a *Kerek Ferkó* konfliktusát tekintve a már jelzett szerelmi párviadal fordított képét mutatja: az emancipált, intellektuális polgári nő ütközik itt meg – teljes győzelmet aratva – a féktelen dzsentri férfival. Az első felvonás ízes életképe és a – természetesen házassággal végződő – szerelmi konfliktus helyenkénti pszichológiai izgalmai jelentik a vígjáték szerény értékét. Nem sok jó mondható el a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* című darabról: igazi konfliktus helyett álkonfliktus „feszül" a vígjátékban, a sértődékeny fiatal házasok négy felvonásra nyújtott, népszínmű-operettes jelenetekkel tarkított csatározása bántóan felszínes idillben nyer „feloldást".

A szerelmi konfliktus variációi a történelmi és mitologikus drámákban

Már a *Búzakalász* vázlatos ismertetésénél láttuk, hogy a szerelmi konfliktus, a férfi–nő párviadal magába szívja, mintegy magához hasonítja a dráma összes problémáját, konfliktusát. Még inkább így van ez a történelmi színművekben: az egyre extrémebb, pszichológiai kuriózumokkal színezett párviadal dramaturgiai szívóhatásában a kor exponált problémái, konfliktusai gyakran átértékelődnek, devalválódnak, esetleg teljesen elvesztik drámai értéküket. A szerelmi konfliktus mellett inkább csak a kor hangulata él igazán, s elsősorban a drámák nyelvi ereje izzítja fel a feszültséget. Éppen fordított dramaturgiai képét kapjuk így a nagy Móricz-drámákénak. A *Pacsirtaszó* és a *Kismadár* szerelmi konfliktusa összetett konfliktusrendszer fókusza volt, két világ antagonizmusát fejezte ki; a történelmi drámák primér konfliktusa már nem gyűjtő fókusz, hanem inkább torzító lencse.

Illusztris példája ennek az extrém konfliktusnak *A vadkan* hím–nőstény viadala. A XVII. századi holicsi várúr, Révay, féltékeny szadizmussal gyötri feleségét; úgy tűnik, az öncélú kínzás és a nő egyéniségének, akaratának teljes eltiprása a célja. Zsuzsánna elszántan védekezik, női fortélyokkal is gazdagon élve, látszólag emberi méltóságát védelmezi, már a várból, a házasságból való menekülés lehetőségeit is latolgatva, de aztán kiderül, hogy az intellektusa csak alázatos szolgája az ösztöneinek, szereti ezt a torzlelkű dúvadat, csak vissza akar neki vágni, ebben a permanens marakodásban legalább időnként felül akar kerekedni. Ez a nyers ösztönökben zajló szerelmi csatározás – Móricz szándéka ellenére – helyenként teljes komikumba fullad; így az sem csoda, hogy ez az extrém konfliktus már-már a „nemi kiszolgáltatottságra" hangolja át a dráma éles társadalmi problémáit.

Nem ilyen extrém, de meglehetősen erőtlen a Napóleon-dráma, *A repülő sas* szerelmi konfliktusa. Napóleon Josephine szerelmének teljes birtoklásáért folytatott harca áll a dráma középpontjában, e mellett a szerelmi konfliktus mellett a történelmi tablók (a császárkori Párizs és a népek csatája) teljesen külön életet élnek. Az *Erdély*-trilógia világában gyökeredző *Boszorkány*ban Báthori Anna merész, gazdag egyénisége – feltehetően a Móricz-korabeli színházi konvenciók hatására – eltorzul. Egy „szűz" szerelmének megnyeréséért folytat Bethlen Gábor elszánt ostromot, hogy aztán – így, egy drámai fókuszba fogva a regénytrilógia normális időrendjét – teljes dramaturgiai-lélektani képtelenséggel, passzív szerepet játsszon a Báthori Anna ellen indított, megsemmisítő célzatú boszorkányperben. Egészen más, egyéni dramaturgiát mutat a Murányi Vénusztémát feldolgozó történelmi vígjáték, *A murányi kaland*. A vígjátéknak tulajdonképpen nincs igazi konfliktusa, értéke inkább csak annyi van, amennyi – Wesselényi Ferencnek Szécsi Mária kezének és várának elnyeréséért folytatott derűs ostromán keresztül – a kor politikai-anyagi viszonyaiból egy rendkívül

Móricz Zsigmond: A murányi kaland (Madách Színház). Éjszakai riadalom Murány várában. Horesnyi László, Psota Irén, Káldi Nóra és Dózsa László (Iklády László felvételei)

gazdag drámai nyelv erejével kifejeződik, és amennyi vígjátéki erő a murányi vár komikus-groteszk tablóiból sugárzik.

A két asszony, Janka és Simonyi Mária szerelme között vívódó Móricz személyes vallomásainak kell tekintenünk mitologikus költői játékait, az *Odysseus bolyongásait* és az *Ámor és Psychét*. Drámai erő, küzdelem egyik játékból sem árad, a darabokat átfogó dramaturgiai rendszerről sem igen beszélhetünk. Az epikus-költői formán belül még leginkább az *Odysseus bolyongásai*nak van három – nem drámai – fókuszba fogott, tiszta, áttekinthető szerkezete. Móricz a homéroszi cselekmény kötöttségein belül is saját gondolati világot épít fel, a feleséghez, családhoz hazatérő, lelkiismeret-furdalással eltelt Odysseus szerelmi vallomását fogalmazza meg – a Kirkéhez kötődő vonzalom ellenére is – mindhárom részben. A szerkezetileg rendkívül zsúfolt, kevéssé összefogott *Ámor és Psyché*ben a férfinak alárendelt, alázatos szerelmet és a teremtő szerelmet egyszerre képviselő Psyché akar felnőni férje isteni mivoltához, hivatásához.

Az egyfelvonásosok típusai

Nem beszéltünk még az egész estét betöltő színművek dramaturgiai képére ügyelve a móriczi drámai életműben kísérletet jelentő *A pók* című drámáról. (Természetszerűleg eltekintek a csak nagy lehetőséget ígérő drámatöredékek, a *Dózsa György*, a *Csokonai*, a *Betyár*, valamint a Bornemisza Péter drámáját modernizáló *Magyar Elektra* felvázolásától is.) A háromfelvonásos – felvonásonként eltérő dramaturgiájú-hangvételű – dráma tulajdonképpen más-más minőségű részeket, „egyfelvonásosokat" próbál egységbe foglalni, szintetizálni. Laza szövetű, drámaiatlan falusi kocsmai életképet egy feszült, a rémdrámák eszköztárát is felhasználó naturalista jelenet követ. Egyfajta didaktikus szimbolizmus jegyében kapcsolódik ehhez a harmadik felvonás. *A pók*ot azért említem mégis itt, az egyfelvonásosok között, mert részleteivel nagyon sok rokon vonást mutat azok dramaturgiai kísérleteivel.

Mint ismeretes, egyfelvonásosai jelentős részét Móricz novelláiból írta. A móriczi novella különleges drámai erejével azonban csak egyetlen egyfelvonásost, a *Magyarosant* tudta átizzítani. Úgy is mondhatnánk, hogy a *Magyarosan*ban a drámai novella önrobbanása következett be: az egyívű, szociális-jellembeli ellentétek miatt feszülő, tragikus végű konfliktus teljes erővel él a színpadon is. A rendkívüli pszichológiai érzékkel megírt realista egyfelvonásosnak tulajdonképpen nincs is folytatása a kis színpadi munkák között. A realista egyfelvonásos-vonulat többi darabja eszmeileg-dramaturgiailag felhígulást, művészi elerőtlenedést mutat, a további jelentős értékként számon tartott egyfelvonásosok pedig már másfajta kísérletet jelentenek.

Az ismert novellából írt *Csiribiri* az elszánt bakfis férjszerző akcióira épül: a két vetélytárs szellemes összecsapása, valamint a férfi és a Csiribiri közötti évődő játék után a darab „megnyugtató" lezárása már jelzi azt az eszmei pályát, amelyen a többi egyfelvonásos vígjáték is mozog. A *Csiribiri*nek még van bizonyos játékos konfliktusa, a *Mint a mezőnek virágai* és a *Kend a pap?* című egyfelvonásosokban már csak álkonfliktus „feszül". A *Mint a mezőnek virágai* nem egyéb egy anekdotikus kuriózumra épülő sajátos falusi életképnél, a *Kend a pap?* pedig egy anekdotikus idillnél. Egyfelvonásos idill az *Aranyos öregek* is, amely a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* világával rokon; Móricz az anekdotikus idillt próbálja itt költészetbe emelni – nem sok sikerrel.

Történelmi egyfelvonásosai, nagyrészt „Erdély-forgácsai" között van, amelyik nem egyéb egy történelmi pikantériára épülő jelenetnél *(Szűziesség tüköre)*, van, amelyik a férfi–nő viadal – itt erőtlen – konfliktusára épülő, kis történelmi életkép *(Karácsonyi prezent)*, van, ahol az életkép egy kornak feszülő teljes ember reneszánsz szenvedélyével telítődik *(Balassa búcsúja)*. Igazi értéket – a színpadképesség vonatkozásában is – *A fejedelem tánca* jelent történelmi egyfelvonásosok között. Már az előző egyfelvonásosok is a történelmi atmoszféra erejével hatottak elsősorban. Az Erdély romlásának korában játszódó *A fejedelem táncá*ban sem a konfliktus – Barcsay fejedelem és a főurak összeütközése – a lényeg, hanem a konfliktus sajátos, modern ízű feloldása, az egész darab atmoszféráját meghatározó keserű idill, rezignált tudomásulvétele a tehetetlenségnek, romlásnak.

Népi-mesei játékai az egész móriczi életművön belül is sajátos színfoltot és egyben érdekes dramaturgiai kísérleteket is jelentenek. „A XVIII. századvégi falusi nemesi házban" – valójában a teljes időtlenségben – játszódó *Sátán* nagyon hasonlít egy XVI. századi reformátor-prédikátor meséjéhez; ez a móriczi egyfelvonásos azonban szerencsére nélkülöz minden didaktikus elemet. A pantomimszerűen felgyorsult komikus események mozgatója a játék ősi formája, a szerepcsere: az asszony számára már unalmas férj helyett a „sátán" hódítja meg újra a feleséget. A népmesei világban játszódó *Három boldog ember* és az erőltetett színpadi effektusokkal, művészileg kellően nem asszimilált álomképekkel dolgozó *Alvó oroszlán* dramaturgiai szempontból nem jelentenek lényeges értékeket. Annál izgalmasabb kísérlet a *Groteszk*. Egy keserű falusi életkép nyílik szét bizarr, lírai álomképekké, amelyeket aztán összeránt az ébredés, a valóság – egy elvetélt emberi sors, egy embernek önmaga régi lehetőségeivel való szembesülése van az érdekes szerkezet mögött.

*

Móricz dramaturgiájának ez a vázlatos rajza azzal a szándékkal íródott, hogy ráirányítsa a figyelmet a drámai életmű értékeire. Mostanában, amikor például a Madách Színház is egy Móricz-ciklus előadását tervezi *(Odysseus bolyongásai, Boszorkány)*, talán nem haszontalan ez a színpadképesség lehetőségeire is bizonyos mértékig választ adó dramaturgiai megközelítés.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Színházi útijegyzetek

Magyar Színházi Napok az NDK-ban

Kertész Ákos: Névnap

(Landesbühnen Sachsen)
Rendező: Fritz Westphal. *Fordította:* Konrad Zschiedrich. *Díszlet:* Eberhard Söhnel.
Szereplők: *Víg Gusztáv:* Wolfgang Gorks, *Ilona, a felesége:* Monika Berndt, *Juli:* Bärbel Lempert, *Varga Lehel:* Waldemar Walther, *Bözsi, a felesége:* Barbara Schmidt, *Mazur László:* Hartmut Kirschke, *Mazur Aranka:* Angelika Dintinger, *Halláné:* Anny Kynast, *Pintérné:* Leonore Holland, *Házmester:* Günter Rösler.

Kertész Ákos: Névnap (Landesbühnen Sachsen). Ilona (Monika Berndt) és Juli (Bärbel Lempert)

Jobboldalt, majdnem a rivaldánál, a falra szerelten kissé rozsdás csap a konyhai lefolyó fölött. Örömmel ismerem föl a divatból régóta kiment, de megbízható csaptelepet, csapszerű csapjával. Különösen csapszerűnek hat a Landesbühnen Sachsen színpadán, ahol ez a legvalóságosabb elem. Igaz, *Sühnel* díszlettervező színpadi terében a jobb oldali vízcsap körül a lehető legvalóságosabbra sűrűsödik a berendezés: a konyhafalra akasztott hagymakoszorú, a leöntő fölött a fürdőszobaszekrénye, a kissé ómódi és otromba konyhai tűzhely – újsütetű buzgósággal kenték át fehér olajfestékkel, a színpadra kerülés érdekében –, és egy hatalmas, ugyancsak legalább tíz esztendővel ezelőtti villamosjégszekrény-típus.

Ahogy távolodunk a csaptól – a játék és az előadás középpontjától –, úgy hűl ki a tárgyi valóság a színpadon. De úgy is mondható: elfinomodik, „színpadivá" stilizálódik. De sem elfinomodás, sem stilizáció nem igazán ráillő kifejezések: ügyetlen szimultándíszleteket, kettéosztott színpadot látunk. Jelen esetben háromfelé osztottat: a szoba mellett ott a konyha, mögötte még egy lépcsővel fölvezető előszobafélesége és a háttérben – ahol kettéhasad a szobadíszlet – húzódik a *gang,* hogy láthatóvá tegye Kertész Ákos darabjának folyosón játszódó jeleneteit. Ami azt illeti: a József Attila Színházban a gangjelenetek megoldása nem volt sokkal ötletesebb: ott a színpad előterében, a szobadíszlet előtt vezetett el egy képzeletszerű folyosó: ennek volt némi jelentése, a falakon is áthatoló szomszédasszonyi vizslatás és kerületein kozmikus méretű pletykálkodás kifejezésére . . . mégis, mintha Kertész Ákos *Névnap*jának még nem született volna meg igazi szcenikai megfelelője.

De hogyan is születhetett volna meg?! Annyira zavarba ejtő a dráma, annyira rosszkor érkezett, szabálytalanul időzítettségével, annyira kilóg a modernnek nevezett színház és dráma szériáiból, hogy sem a naturalizmusra való emlékezés, sem a stílszínpadokkal való bíbelődés nem képes kényelmes teret teremteni szereplői számára, hogy abban bonthassák ki életüket és mélyebb tanulságukat.

Kertész ugyanis illetlen dolgot művelt. Fittyet hányt a jelenkori színház módis törekvéseinek, és visszakanyarodott – látszólag – a naturalista esztétikájú, de valójában Scribe-, Dumas-, Augier-típusú, *jól megcsinált* darab eszményképéhez, annak zárt szerkezetéhez, egy helyszínen, bizonyos idő alatt lezajló, egységes cselekményű és jellemű, a valóságra emlékeztető történet elbeszéléséhez. Naturalista színpadot és technikát alkalmazni akkor, amikor úgyszólván nem lehet elképzelni büntetendőbb vétket és illetlenebb szokásvétséget a naturalizmusnál?!

Kertész vígjátéka azonban nem naturalista dráma, még ha annak látszik is messziről. És még ha annak játsszák is helyenként. Kertésznek voltaképpen egyetlen vétsége van a *Névnap* kapcsán – néhány túlírt jelenet kivételével –, és ez az, hogy vaktában írta bele a színházi vakvilágba a drámát, ahelyett, hogy megkereste volna az összeszövetkezés lehetőségét olyan színházművésszel, színházművészekkel, akiknek érdeklődése és esztétikai figyelme hasonló irányba munkálkodik. Nem képtelenség ilyent igényelni, hiszen – paradox módon – éppen a legfiatalabb magyar rendezőgárda, a főiskoláról legutóbb kikerült rendezőosztályok törekvéseivel vág egybe ez a valóságmeleget sugárzó, a fényképészeti valóságábrázoláson mégis túlemelkedő gondolatiság, amely nem száraz intellektualizmusban, nem tételességben nyilatkozik meg, de élethelyzetek és magatartásformák kissé elcsúsztatott megütköztetésében.

Fritz Westphal rendezésében a vízcsap ezért olyan ingerlő számomra. Az

első pillanatban még úgy tetszik: jól csöpög a vízcsap, és költészet folyik csövéből, nem pedig a kellékes által a túlsó díszletoldal tartályába beleöntött vízmennyiség. Mert folyik ez a színpadi csap. Ahányszor csak alájatartanak fazekat, lavórt, teáskannát, fölmosóvödröt, mosdani vagy főzni vagy takarítani kívánnak: ez a vízcsap engedelmesen bocsát ki vizet magából. S helyes volna ez a folyás, ha Antoine- vagy Brahm-módra hiteles részletekből szervezett volna ez a szedett-vedett munkáslakás. Helyes volna akkor is – ami inkább illenék Kertész darabjának előadásához –, ha a valóságos elemeknek és az elfinomítottaknak ellentétéből szerveződne a játék, ha a stilizációban provokatív hatás volna a vizet folyató rézcsap.

Így nincsen drámai funkciója, csak drámatörténeti kategóriaként folyik e szászországi vándorszínház színpadán, mintha az angol „dühös fiatalok" mozgalmához akarná ezzel az előtérbe rendezett jelképpel csatolni a drámát, mintha azt mondaná: ez is egyike a *konyhai lefolyók* drámatörténeti fejezetének.

És látszólag ez így is van. Kertész Ákos, mintha az angol dráma újraéledésének elporladt hullámát élesztené magyarrá: ő is valós élethelyzeteket rajzol ki alaprajzként, egyszerű, mindennapi embereket játszat, igyekszik megőrizni a párbeszédek szájmelegét, nem alkalmaz erőteljesebb írói közbeavatkozásokat, és nem tesz erőszakot a cselekményen, néhány aprócska, cselekménybonyolító ügyeskedésen és naiv ármányocskán kívül. Végül: az angolokhoz teszi hasonlatossá a színdarabot az is, hogy elszántan munkáskörnyezetben keresi a választ kétségeire.

Kertész vígjátékának előadása azonban nem oldható meg valódi vizet csobogó konyhai csappal. Három síkja van ugyanis. Az első a cselekmény külső hámrétege: egy házaspár a férfi névnapjának megünneplésére készül, vendégeket várnak és fogadnak. Az ünnepség iszákosságba és kispolgári tivornyába fullad, majd rossz szájízzel és fejfájással végződik. A második sík – és Westphal rendezése ezt erősítette föl, ezt állította előadása középpontjába – az asszony helyzete a családon belül, a házastársi kapcsolatok ellazulása, a családi közösség szétkopása nem a Sardou-módra előmesterkedett háromszöggel, nem a szerelem kihűltével, a megszokássá lett unalommal, hanem társadalmi kérdésként vizsgálva a házastársi kapcsolat kapcsolattalanságát: a hagyományokból, az asszonynak a tűzhely mellett a helye!, és asszonynak a neve hallgass!-szerű öröklötten és valóságos életalapot nélkülöző patriarchalitásnak máig torzan továbbélő hatását vizsgálja.

A harmadik sík mélyebben húzódik meg, de nem bújik el mégsem. Ez gonosz, szorongásos álom kibontakozásával hatalmasodik el a szereplőkön: azt mutatja meg, hogy a munkásosztály – de bátran tovább általánosíthatjuk a drámát szélesebb értelmezésben mai társadalmunkra – tompa megelégedettséggel veszi tudomásul a nehezen megszerzett javakat; egy kispolgári jólétbe került, de abba bele is ragadt, lehúzó közegéből kimozdulni kedvetlen embereket ábrázol.

Közelhajolva ezekhez a modellként tanulmányozott emberekhez, ehhez a társadalomból kimetszett, alkalmi közösséghez, Kertész megfaggatja a banális helyzetet és a hősiesnek nem mondható embereket arról, miként élnek, kapcsolataik mivé sivárodtak, vágyaik hatósugara meddig terjed, miről gondolkodnak, képesek-e az önmegváltoztatás megújító frissülésére, szenvedélyeik mérete lappang-e csupán, vagy valóban belefér egy takarékperselyként szolgáló, búcsúnvásárolt gipszmalacba? Kertész a házastársi kapcsolatokat, a baráti, munkatársi kapcsolatokat, a viszonyt a munkához, a szerelemhez, a családhoz, a barátsághoz, a pihenéshez, a „változtasd meg önmagad" felszólításhoz és még annyi más mindenhez: társadalmi kategóriaként fogja föl, és némi szatirikus elcsúsztatással kegyetlen ábrázolását adja mindennek édeskés keretében. A *Névnap* azonban nem életkép, nem testmeleg jelenetek a munkásosztály életéből dühös angol módra, még csak nem is az újcsehovista angolszász drámatechnika magyar megfelelője bontakozik Kertész dramaturgiájában. Merészen konzervatív színpadkezelése abból az írói önbizalomból fakad, hogy nem a stílus és a forma van előbb, hanem a gondolat és a szenvedély megteremti a maga stílusát és kiadja a formát. A *Névnap* lecsökkentett újpesti *danse macabre,* ahol a névnapi sörözés közben elszabadulnak a rögeszmék, a kilazult kapcsolatok. Nem a Priestley leleplezőtechnikája ez, ahol mindenkiről kiderül valamiféle takargatott titok. Ez kegyetlen látomás, és azt hiszem, nem tévedek, amikor azt gondolom: Kertész Ákos jófelé keresi a dramaturgiai megoldást. Nem Örkény intellektuális groteszkje, nem Illyés történelmi jelmezű parabolabeszédje – és sorolható volna még – helyett kell helyet szorítani Kertész dramaturgiájának, hanem mindazok mellett, amikre dramaturgiánk az utolsó években erősnek mutatkozott. A társadalmi valóság formába fogására ugyanis minden stílus és forma megfelel. Kivéve az unalmasat.

Sarkadi Imre: Elveszett paradicsom

(Staatstheater, Kleines Haus, Drezda)
Fordította: Ita Szent-Iványi.
Rendezte: Iglódi István. *Díszlet:* Kölönte Zsolt. *Jelmez:* Muharay Csilla.
Szereplők: Peter Herden *(Sebők),* Justus Fritzsche *(Zoltán),* Gisa Stoll *(Klári),* Jochen Kretschmer *(Jóska),* Wilfried Weschke *(Gábor),* Regina Jeske *(Éva),* Achim Schmidtchen *(János),* Hannelore Koch *(Mira),* Use Rainer *(Zsófi),* Dieter Pöhl *(Gépkocsivezető).*

Van valami viszolyogtató a vendégrendezésekben. Vagy már sikerült előadását másolja át a rendező az idegen színpad idegen körülményei közé. Vagy – kulturális cserék alkalmával – *lerendezi* csupán a művet, mint ahogy színészek is néha csupán elmondják a szöveget. Iglódi Sarkadi-rendezése nem sorolható egyik panaszlott típusba sem, mert egyrészt korábban nem rendezte még a művet, sőt még hasonlót sem; másrészt: önálló stílusvilágát keresztezte Sarkadiéval. Ez érdekes eredményt szült.

A Romániából Magyarországra költözött és most az NDK-ban vendégtervező Kölönte Zsolt megnagyobbítja a színpadteret. A kereten kívülre előrehozza a játék lehetőségét. A nyitott színpadon üvegtetős melegház látványa fogadja a nézőt. Fentről belógatott indák, zöld levelek, idegesen szaggatott üvegtetők szabdalják a színpad fölső terét, és egy baloldalt álló házi kazánból, szigetelőszalaggal gondosan körülbugyolált csőrendszer fonja körül a játékteret. Erősen hasonlít a Volksbühne *Vadkacsa*-előadásának Karge-Langhoff ihlette díszletére. Nem is elsősorban az üvegkalickás melegház látványa miatt, inkább a bútorokkal, kellékekkel tömött játéktér kacskaringós alaprajza és bútorokkal belakottsága folytán. Balra a kerek törzsű kazán mellett ládák. Jobbra a színpadkereten kívül is van járás: karókra fölfuttatott növények állnak sort itt. Mögöttük íróasztal, az idősebb Sebők mikroszkópjával. A szín közepén üvegház, ajtóval. Jobbra tőle a háttérben kerti asztal fonott székekkel, e mellett *tisztnek* a születésnapi vacsoravendégek,

kártyáznak, énekelgetnek, majd egy másik színben sakkozgatnak. Balra az üvegháztól rézágy, majdnem a kulisszajárásban konyhaszekrény. Szeszélyesen elrendezett heverők, asztalok, székek, öblös bőrfotelok és egy deszkatákolmány, nyitható tetővel: ez pincébe levezető járat a színpadi süllyesztőre építetten.

Első pillantásra: naturalista díszlet. Mégis inkább az igazi anyagok hatnak megfogható és ellenőrizhető valóságukkal. Vagyis: nem ábrázoló díszlet. Minden az, ami. Ugyanolyan szervezettségű – ha nem is annyira a képzeletre épít –, mint Iglódi két ismert díszletterve a *Csendesek a hajnalok*hoz és *A versenyló halálá*hoz. (Fullasztó zsúfoltsága, mintha némiképp fölidézné Vészi *Üvegcsapdájá*nak barokkos színpadát.)

Iglódi hosszabb ideje nem nyúlt hagyományosan megírt drámához, és ez csupán annyiban érződött rendezésein, hogy a szereplők egymás közötti kapcsolatai, a szerepek belső vonalai alárendelődtek nála a szcenikai és koreográfiai hatásoknak. Most a színpadi mesterség csillogó tudásával bontotta ki Sarkadi drámáját. Kiválóan ellenpontozta az érzelmességet. Ironikus helyzetekben mondatta el a színészekkel a bölcselkedő részek közül azokat, melyek már nem fölfedezések, csupán a szereplők jellemzésére szolgáló gondolatok. A rendezés stílusa erősen emlékeztet engem főiskolai tanára, Várkonyi Zoltán színes és szellemes, találékony és mindig szabatos, jól megcsinált kezenyomára. Nem az avantgardistaként elkönyvelt Iglódit kívánnám ezzel az összehasonlítással, a szórakoztató színház fölemlítésével elmarasztalni, sokkal inkább tisztelegni szeretnék a szakmai tudás, a hatáselemek üzembiztos kezelése és a néző érdekeinek (és érdeklődésének) legmeszszebbmenő figyelembevétele előtt.

A színésszel való munkáját – nem saját színházában dolgozott, hiszen vendég volt, és nyilvánvaló eltérések mutatkoztak a Staatstheater és a magyar rendező színházi szokásai között – helyenként lerövidítette. Értendő ezen: olyan fizikai cselekvéseket talált ki számukra, amelyek elfoglalták őket: de nem kerültek közelebb szerepük magvához. Igaz: a sablonokat is elkerülték. (Például az idősebb Sebők bal oldali asztalán többször deszkát gyalul, a fiatalabb Sebők – indokolva, hogy a sikertelen műtét mellől szökött el átöltözés nélkül – zajosan kopogó, fatalpú gyógyszandálban jár, s ez korlátozza mozgását, figyelmet kényszerít rá; Mira pedig – egy szászországi Puck sistergésével – bonyolult rajzú futkározó járások fegyelmében játssza el szerepét.

Félig még ide tartozik Zoltán búcsújelenetének megoldása. A színpad hátterében háttal áll a nézőtérnek. Fát vág. Nekiveselkedetten és önkínzó menekülléssel. Rá sem néz a lányra, csak kibeszél a favágásból.)

A fizikai cselekvések között azonban találunk olyan költői találatokat is, amelyek rendezőnk korábbi stílustörekvéseit folytatják és teljesítik ki, mint például az első rész végén Zoltán és Mira nagyjelenetében, ahol Zoltán egy éjszakára fölszerelt függőágyban helyezkedik el a szín közepén, és miközben összekucorodik benne, rázkódik, hintázik, majd embrionális fekvésbe menekül önkéntelenül is a problémák elől, mintha az anyaméhbe kívánkozna vissza... hogy ez nem merő ráfogásunk, igazolja egyetlen mozdulatú vetődése, amellyel Mira nyakába zuhan a függőágyból, miközben lába benne marad a hálóban: oltalmat keres a fiatalabb, erős lányban. A függőágy az első rész végének nagy teátrális találata. Csak anyagában emlékeztet a Vasziljev-rendezés hálórendszerére, mivel tagadhatatlan Iglódi törekvése a hagyományos színpadtér föllazítására és szétoldására, a színpadsíktól szívesen elrugaszkodására. Itt azonban még a képes beszéd értékével is föltöltődik a háló: Zoltán ég és föld közötti állapotában Mira jelenti a biztonságos anyaföldet, de csak támaszként és félmegoldásként. Majd amikor Zoltán kizuhan a függőágyból, apja pofonját már a földön fekve, de a valóságba visszatérten kapja meg.

A második rész erős színpadi hatásai közé tartozik a szakítási jelenet megoldása, ahol a néző könnyei helyett az eső ered meg. Víz zuhog az átlátszó műanyaglapokra, és a rézsút állított üvegházi tetőre dobolva hull a víz, láthatóan csurog le és folyik végig lejtő ereszében. A színpad közepén álló üvegházacska falán is pereg a víz, és amikor Mira bemenekül az üvegfal takarásába: csurig ázott hajjal és víztől csillogó arccal tér vissza.

Gyurkó László: Szerelmem, Elektra

(Cottbusi Városi Színház)

Fordította: Klaus Schmuck. *Rendezte:* Ekkehardt Dennewitz. *Díszlet-jelmez:* Horst Leiteritz. *Zene:* Hans-Wilhelm Hösl.

Szereplők: Heidemarie Geese *(Elektra)*, Rüdiger Joswig *(Oresztész)*, Hans Strzelczyk *(Aigisztbosz)*, Barbara Trommer *(Krüzothemisz)*, Joachim Uhlitzsch *(1. clown)*, Peter Volksdorf *(2. clown)*.

Gyurkó László: Szerelmem, Elektra (Cottbusi Városi Színház). Heidemarie Geese (Elektra) és Rüdiger Joswig (Oresztész)

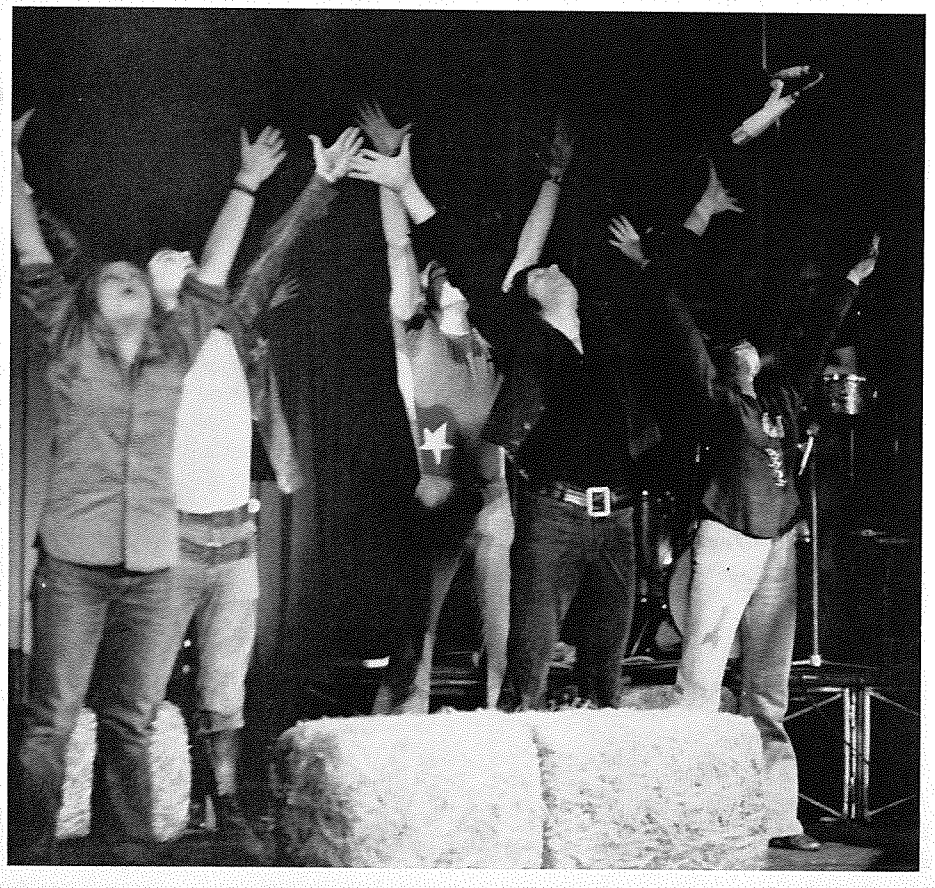
Cottbus Városi Színházának fiataljai a drezdai Kultúrpalotában, annak is egyik emeleti termében fehér vászonlepedőkkel kihatárolt térségében fölállított, ácsolt tribünjei keretezte, kilencven nézőt befogadó arénácskájában játszották el Gyurkó drámáját. Amint a borítón mellékelt rajzon vagy Keleti Éva előadás alatt készült fényképeiről is ellenőrizhető: a kerek porond alakú játékteret négy emelvény fogja körül, és a játszók többnyire a nézők közül, a középső nézőtéri járáson át érkeznek és távoznak. A vászon háttérfalak művien koptatottak. Újdonatújonnan viharvertek, mintha viszontagságos idők lenyomatát viselnék. A porond szélén álló, bandázzsal betekert törzsű fehér fák a győzelem tölgylombjait viselik. De ezek a haditölgylevelek igencsak meghervadtak, mintha az a darabot nyitó „Igazság napja" ünnepség hivatalos dekorációja egy megszáradt és elhervadt igazságot ujjongana körül kötelező örömével. A fénytől szikrázó fehér térben krémszínű, vastag, kötött pulóverek, zsávolynadrágok, vászonruhák és a színészek arca jelentik a színt.

Tehetséges fiatal kezdők lelkes előadásában mutatkozott be az NDK-ban Gyurkó darabja, világos értelmezésben és tiszta rendezői munkával. Az Elektra szerepét játszó *Heidemarie Geese* darabvégi megkönnyesedett szemére gondolva, elmondható: számára színészélete végéig emlékezetes nap marad a Gyurkó-premier, hiszen a nyílt színen kapta meg tanulmányai végét jelentő vörös diplomáját.

Mégis, el kell mondani kétségeimet is. Annál inkább, mert nem is annyira a cottbusiak igényes előadására vonatkozik. Hosszú ideje problematikus ugyanis a játéktér formájának alkalmazása, változtathatósága. Fölösleges szószaporítás volna századunknak azokat a rendezői törekvéseit fölsorakoztatni, amelyek a barokk színpadkeret merevségét feszegetik és teszik kérdésessé, változtatni akarnak a színpad és nézőtér, a játszók és nézők viszonyán, aktivizálni akarják a közönséget, és ennek érdekében megváltoztatják az ülésrendet és a hagyományossá merevedett színpad–nézőtér viszonyt. A porondszerű játéktér vagy a körülülhető arénaszínpad azonban nem direkt módon jeleníti meg a színház ideológiai és politikai szándékait, ez csakis a színészi játék változásaiban tükröződhet. Az új módon alkalmazott tér azonban magával kell hogy hozza a más módon való játszást is.

Ha a nézők körülülik a színészt, ha a színész–néző távolság megrövidül, és nem húzódik közöttük a láthatatlan, *negyedik fal:* a színészi technikának is változnia kell. Elsősorban vonatkozik ez a hangerőre és a gesztusokra. Egészen leegyszerűsítve a dolgot: halkabb hangon és halkabb mimikai-gesztus-reagálásokkal kell játszani, hiszen nem kell áthidalni a rivalda és a zenekari árok elválasztó vonalát, a nézőtér messzebb ülő nézőitől való távolságot. Ezen túlmenően is: megfontolandó, melyik darabhoz illik és melyikhez nem a kilépés a barokk színpadkeretből. Melyiknek tesz jót és csal elő olyan hangsúlyokat belőle, amelyeket a zárt keret elfedne. Megfontolandó az is, vajon a testközeli játékra külső és belső technikában még föl nem készült, annak eszközbeli, esztétikai és politikai következményeivel tisztában nem levő színészek játéka nem rontja-e le azt a hatást, amit a szokatlan térelrendezés önmagában kínál. Mindez aggályos és felelősségteljes mérlegelést kíván. Mert a játéktér formája nem dönthető el csupán a modernség vagy nem modernség párbajával: csakis a kiváltott társadalmi hatással.

Déry-Pós-Presser-Adamis: Képzelt riport ... (Weimar)



Déry Tibor: Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról (Weimar)

Kezdhetjük azzal a színlap adatainak fölsorolását, hogy Déry Tibor regényének színpadi dramatizálója ismét lemaradt a német falragaszokról. Pós Sándor nevének elhallgatása nem csupán udvariasság kérdése, de szerzőjogi méltánytalanság is. A darabot, mint köztudott, nem Déry Tibor írta, hanem az ő regényéből írták. S jóllehet: Presser Gábor zenéje és Adamis Anna dalszövegei fontosak az előadásban, mégsem lehet letagadni a színre alkalmazó fontosságát.

Tehát a színlap:

Rendező: Marton László m. v. *Díszlet:* Fehér Miklós m. v. *Jelmez:* B. Schwarz. *Koreográfia:* Geszler György m. v. *Zenei vezetés és betanítás:* J.-U. Günther m. v.

Szereplők: Detler Heintze *(József)*, Schneider f. h. *(A fiú)*, Elke Wieditz *(Juana)*, Wolf-Dietrich Voigt *(Manuel)*, Seidler f. h. *(René)*, Rosemarie Marks *(Dr. Marianne)*, Gumpert f. h. *(Marianne férje)*, Karl Albert *(Bill)*, Peter Rauch *(Richter)*, Hans Radloff *(Tanú)*, Sylvia Kuziemski *(Eszter)*, Barbara Lotzmann

(Beverley), Hansgerd Sonnenburg *(Frantisek)*, Eckart von der Trenck *(Joshua)*, Milde f. h. *(C. úr)*, Hasso Billerbeck *(a Pokol angyala és Nyilas madár)* Streichhahn és Heinrich főiskolások *(1. és 2. lány)*.

A weimari Nemzeti Színház – ideiglenesen moziépületben tanyázó – társulata nagyszerű előadásban mutatta be a *Pop-fesztivál*t. Amennyiben egyetlen előadásból ez egyáltalán megítélhető: sokoldalúan fölkészült, tehetséges, érdekes egyéniségű fiatal színészekből áll a társulat. Az elmúlt év huszonhét éves Hamletje játssza József szerepét. Külső megjelenésében Claude Riche-re emlékeztet, játékstílusa azonban a cseh és lengyel új mozihullámnak közvetlen, intellektuális, de erőteljes érzelmi hatásokat alkalmazó színjátszására. Sylvia Kuziemski játssza Almási Éva pesti szerepét: érzékeny, érdekes, egyéniség. Beverley-ként pedig Barbara Lotzmann Sennyei Verát idézte föl a magyar nézők számára. Három egészen kivételes tehetségű színész, de a társulat többi tagja is alkalmas arra, hogy egy átütő erejű, fiatal színház erősségei legyenek. És most nem egy köznapi működésű színházra, hanem nagy és új színházi dolgok megoldására alkalmas társulásra gondolok. Ha szabad jósolnom: Weimarban valami készül.

A színház tagjai számára sanzonstúdió működik. Némi magyarázattal szolgál ez a meggyőző énekesi teljesítményekre. De csak némi magyarázatul. Ugyanis a német sanzon – akár érzelmes, akár „feldobósan" vidám, akár politikai stílusában, gondoljunk csak Weill, Eisler, Dessau, Holländer, Hosalla és mások dalaira, kupléira, sanzonjaira – sokkalta keményebb fogalmazású és hangvételű annál, amit a *Pop-fesztivál* stílusvilága megkövetel. Igaz, a színpadon helyet foglaló zenekar – a Nautilus – tagjai a weimari zeneiskolából verbuválódtak, és a zenekari szólót egy Wagner-tenorista énekli, mégis a színészekre hárul az éneklés legfőbb része, és az előadás zenei rétegét elsősorban nekik kell megteremteniök. Egyetlen színész kivételével – aki keményebben és érzelmesebben fogalmaz – lágy, de tárgyilagos hangok szólalnak meg. Nem énekesi bravúrok, de a teljes illúziót fölkeltő, plasztikus és kifejezőerővel teli színészéneklésnek lehettünk fültanúi.

Marton László rendezői teljesítményére egyáltalán nem az a jellemző, hogy megteremtette ugyanazt az előadást, ami a Vígszínházban látható, holott a díszlet, jórészt a jelmezek és a szerepértelmezések, az előadás külső formája a már sikert aratotthoz igazodik. Lényegesen fontosabb ennél, hogy a darab belső világát érzékenyen bontotta ki, a weimariak játékmodorától merőben eltérő szerepépítésre vezette színészeit; a kapcsolatok őszintén mélyek és igazoltan hitelesek; a személyiség jelenlétének fölfokozottságával ragad meg az előadás, amihez jóval hozzájárul a színészek hite a darabban, fölcsigázott kedve a másfajta stílusközeg és szerepépítés kalandjához, és hogy rendező-színész nem kényszerült tolmács közbeiktatására: a főpróba tanúsága szerint Marton igen jó hangulatot tudott teremteni a színházban: higgadt, baráti, munkatársi légkört.

Tagadhatatlanul van valami csiklandós abban, hogy a klasszikus német szellemnek e bölcsőjében, ahol nemes patina árad nem csupán a kövekből, a fagerendás házakból, hanem az emberekből és ritmusukból, az Elefánt vendégeiből és konyhájából, a város büszkén őrzött ódon szépségéből – éppen egy enyyire szabálytalan és ennyire fiatalosan idegen színpadi munkát visznek színpadra. És ekkor még nem is esett szó arról a kényes érintkezésről, amit a darab regényből átmentett fasizmus és lágermotívuma képvisel éppen itt, Weimarban, a szomszédos Buchenwald mellett, ahol a német szellemnek ez a két véglete – Goethe és Himmler – oly nyugtalanító feszültséget kelt.

Mindehhez hozzá kell gondolni – és ez már az NDK-beli magyar színházi napok egészére is vonatkozik, sőt a német színházkultúrára is –, hogy nincs olyasfajta esztétikai diszkrimináció prózai és zenés színház között, mint minálunk. Dráma és opera, bábszínház és balett és operett egyként a színházi műfajok közé tartozik, egyként embert ábrázolnak, és egyformán igyekeznek kivenni részüket a társadalom munkájából.

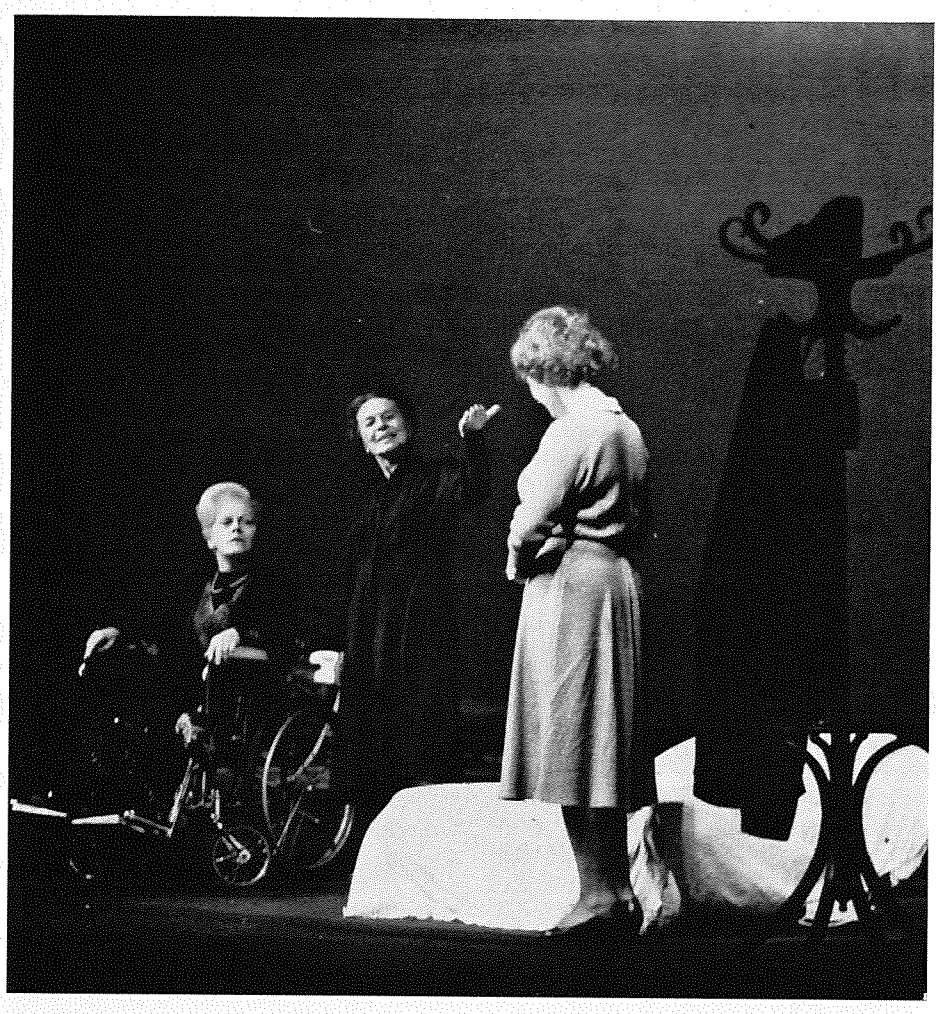
Kodály Zoltán: Háry János
(Komische Oper)

(Die Abenteuer des Hary Janos) Másoljuk le a színlapot szó szerint, mert sokat megsejtet a műhöz közelítés mikéntjéből. Tehát: Háry János kalandjai Kodály Zoltán zenéjével. Harsányi Zsolt és Paulini Béla daljátéka nyomán Walter Felsenstein elmesélésében. *Karmester:* Oberfrank Géza. *Színpadkép:* Reinhart Zimmermann. *Jelmez:* Eleonore Kleiber. *Koreográfia:* Tom Schilling. *Kórus:* Dieter Hänsel. *Segédrendező:* Johannes Felsenstein és Oliver Teichmann.

Szereposztás: Háry – Siegfried Vogel, *Örzse* – Jana Smitkova, *I. Ferenc császár* – Werner Enders, *A felesége* – Irmgard Arnold, *Krucifix generális* – Hanns Nocker, *Napóleon* – Frank Folker, *Maria-Luiza* – Ingrid Czerny, *Ebelasztin báró* – Helmut Polze, *Marci, kocsis* – Rudolf Asmus. *És a színlapon három csillaggal jelzetten Günther Fröhlich, aki Háry 1810-beli, nagyabonyi hasonmását játssza.*

Felsenstein Háry Jánosára fokozott értelemben érvényesek a *Pop-fesztivál* végén elmondottak, hiszen a berlini Komische Oper egyedülálló átmenetet képez – vagy talán összekötő kapcsot – a prózai színház és az operaművészet között. Különösen áll ez a Háryra. A zenei anyag szűkös: műfajában sem opera, hanem daljáték. Felsenstein elmesélésében pedig egyszerűen egy dráma előadása, egy drámáé – zenével. A háttérfüggönyön erőteljes plasztícitással falu képe látható, mintha alacsonyan szálló repülőgépről pillantanánk rá: láthatatlan zsinórokon függeszkedik ez a falukép az éles megvilágításban. Minden részletező kidolgozottságával együtt is levegőben lebegő álomszerű látvány. A hosszan előrenyúló színpad szikár deszkaborítású, mezőgazdasági célzatú deszkaépítmény, fészer képzetét keltve. De nem kínál naturalista keretet, csupán teret a játéknak, és alkalmat arra, hogy mint Planchon *Dandin*jében – ahol René Allio tervezte az udvarházat – favillákkal és gereblyékkel szalmát gyűjtögessenek és adogassanak egymásnak. Serény munka folyik a színpadon, és a hajcsárlelkű intéző hajszolja a kifáradt embereket, akik döglött színű ruhákban valóban *dolgoznak*. Ez nem az operaszínpadok vasárnapi parasztsága, nem ünneplőben csillogó revü, még csak nem is folklorisztikus hűség. Kísérlet sem történik a magyar daljáték előadásában a magyar parasztság ábrázolására vagy bemutatására. Szerencsére. Mert éppen ezzel a fogással emeli ki Felsenstein az egyszerű, udvariassági gesztusból a művet, és teszi műsorának szerves darabjává. Németté lett a *Háry János* a Komische Operben.

Előjáték és utójáték keretezi az eredeti színpadi művet. Az előjátékban arra mutat rá, hogy az elnyomott és kizsákmányolt nép élete szürkeségéért és örömtelenségéért fordul kárpótlásként a hazudozóhoz, hogy lódításai megszínesítsék és enyhítsék életét. Így komoly drámát kapunk, amelyik megszabadul a *Háry*-előadások mézeskalács édességű hagyományaitól, és a realista dráma esz-



Örkény István: Macskajáték (Volksbühne). Suzanne Düllmann (Giza), Sulyok Mária (Orbánné) és Heide Kipp (Egérke) (MTI Fotó – Keleti Éva felvételei)

közeivel ábrázol. Nemcsak azért, mert eredetileg sem opera, csak daljáték. De Felsenstein színpadán a zene aláfestő zenévé csökken. Sőt: háttérzenévé. Mert az Oberfrank vezényelte előadásban a zenekar nem az orchesterben foglal helyet, még csak nem is a színpadon, hanem a színpad mögött. A mély messzeségben, mintegy látványos háttérként ülnek a jelmezes zenészek. A színpad elején és oldalán mindvégig jelen van a statisztéria – a nép –, hogy néha sziluettben, máskor pedig egy-egy vékony fénysugár által kiemelten, jelenlétével keretezze a tarka hazugságokat. A zene távolról és halkan szűrődik, mintha nem is egy híres operaházban ülnénk, hanem a tárgyakból és díszletből szólna ez a finom muzsika.

Minden lehető megtörténik tehát, hogy a mese valóságosabb, kézzelfoghatóbb és – németebb legyen. Hogy egyben mégis megmaradjon képtelen jellege, arra Felsenstein professzor a bábokat használja föl. A bécsi udvarban játszódó felvonás – bár a Komische Oper előadásában felvonásokról nem beszélhetünk, hiszen az egész mű szünet nélkül, egyfolytában megy le – csintalanul csipkelődő kétfejű sasokat mutat, arany ketrecben magot csipegető tyúkokat. Jobb oldalról libák masíroznak be, majd amikor megkapták eledelüket, sarkon fordulnak, és libasorban kifelé tartanak a színpadról.

A játék játékszerűségét a valóság gunyoros, egyszersmind aggályos ábrázolásában fedezi fel Felsenstein. Az orosz határképben, amikor Háry áttaszítja a sorompó egyik oldaláról a másikra az őrházat: a vattahóval és műjégcsapokkal beborított háztető lassan megolvad: előbb a jégcsapok húzódnak össze és tűnnek el, majd a vattatető csúszik lefelé az ereszen, hogy a napsugár hatására végleg eltűnjön szemünk elől.

A befejezés fölemeli a művet a megrendítő drámák közé. A jobb előszínpadon kocsmázó társai között az előadást végigülő Háry-doppelgänger és a piros huszár, a megszépítetté hazudott legenda-Háry szembetalálkozik egymással. A nép két részre oszlik. Az egyik a tudatosan hazudva mesélő köré csoportosul, a másik tábornak inkább tetszik maga a hazugság. A költött, nyalka vitéz azonban lefelé halad a zenekari árokba, ami korábban a Nix hasadéka volt, és eltűnik. Előbb fenyegetően közelednek a megcsalatottak a mesélő felé, majd ünnepelni kezdik életüket megszépítő hazudozásáért.

Felsenstein rendezése nem speciális magyar anekdotát állít színpadra, hanem a valóság szorításából a költészetbe menekülő nép drámáját mutatja be megrendítően.

Örkény István: Macskajáték
(Volksbühne)

Fordította: Vera Thies. *Rendező:* Brigitte Soubeyran. *Díszlet-jelmez:* Helmut Brade. *Zene:* Reiner Bredemeyer.

Szereplők: Sulyok Mária m. v. *(Orbánné), másodszereposztásban:* Gisela Morgen, Susanne Düllmann *(Giza),* Heide Kipp *(Egérke),* Marion van de Kamp *(Paula),* Helmut Strassburger *(Csermlényi Viktor),* Egon Geissler *(Bruckner Adelaida),* Hildegard Alex *(Ilus),* Harald Warmbrunn *(Józsi),* Gerd Biewer *(Pincér).*

A bensőséges kamarahatás helyett a Volksbühne hatalmassá tágított, nyitott tere fogad. Mint Székely Gábor *Macskajáték*-rendezéseiben (Fehér Miklós színpadképével) jobbra Orbánné heverője, hátul Csermlényi állványa egy telefonkészülékkel, és bal hátul – a Nárcisz eszpresszó asztalkája, máskor Ilus és Józsi ebédlőasztala. Hátul közép felé egy szófa: ez újdonság, Paula lakását jelképezi, és középen hátul egy üvegezett vitrin, csillogó villanykörték és lilás, halotti fényt sugárzó neoncsövek keretében: balra két hattyú úszik állandóan Giza tolószékes lábai előtt, jobbra tőle dézsába rakott szobapálma... egy budapesti Móricka elképzelése a nyugati gazdasági csoda ragyogásáról. Ebben az üvegezett szekrényképben ül mindvégig Orbánné Giza nevű testvére, hangerősítőn át halljuk a mérhetetlen színpadi messzeségekből közvetített telefonhangját. S csak egyetlenegyszer mozdul ki múmiamozdulatlanságából, amikor az

utolsó jelenetben eszeveszett sietséggel kerekezik előre... Budapestre. Bullával ellentétben Susanne Düllmann nem a kifinomult nyugalmat és a gazdaságilag jól temperált biztonságot jelképezi, hanem egy fokozódó idegességű, néhol hisztériás fejhangokba átcsapó nyugtalanságot, növekvő rosszérzést és nyugtalanító egyedüllétet.

Ennek a két világnak – Erzsi és Giza világának – a szembesítése is erőteljesebbé teszi a darabot. Élesebbé fokozza a kétféle magatartás, a kétféle világ szeretetteli összecsapását. Itt nemcsak az öregedés drámáját látjuk, nemcsak a hazainak a szeretetét – ami Örkény groteszkjének olyan különös és fanyar módon hazafias színezetet ad –, hanem két világrend összeütközését is világossá teszi.

Brigitte Soubeyran – aki a híres francia pantomimművész volt felesége, és aki Besson Deutsches Theater-beli korszakának táncosnője, koreográfusa, majd követve őt a Volksbühnébe: rendezővé lett ott – a magyar előadás tapasztalataira épített, de kibontotta és elmélyítette a helyzeteket, a kapcsolatokat és a dráma értelmezését. Paula és Csermlényi első, eszpresszóbeli találkozásakor a nő nem érdeklődik a nyugdíjas operaénekes iránt, csupán akkor villan meg a szeme, amikor megtudja, hogy barátnőjéhez tartozik a férfi. Erzsi és Csermlényi sötétben maradó, félszeg szerelmi jelenete után Orbánné kezében felejti a férfi kalapját, és a következő jelenetben, barátnője előtt adja át Viktornak, mint egy ordináréan szerelmi légyotton hagyott ruhadarabot; a vetélytársnőt sértő visszaadó mozdulat egyben a férfi birtoklásának erőszakos bejelentése.

Vitatott pontja az előadásnak Bruckner Adelaida szoknyaszereppé átalakítása. Egon Geissler alakítja a Wagner-operaénekesnőt. Amikor a szerep első, mindeddig legtökéletesebb alakítója, Kaszab Anna megjelent, mindannyian férfiasnak éreztük. De férfiasan erélyes nőnek, Brünhildának, nem pedig travesztitának. Nem a szerep átöltöztetése ellen van kifogásunk, hanem az ellen, hogy Egon Geissler nem győz meg bennünket a rendezői elgondolás szükségességéről, a szerep nemének átszabásáról. Ez a férfi nem elég jó színésznő ehhez.

Kárpótol érte azonban a többi alakítás: elsősorban Helmut Strassburger Viktora, aki egy hatalmas, tokáig ívelő hastöméssel, gallérba csúszott nyakkal, kedélyesen animális lényt alakít színészi mestermunkájában. Orbánné lánya, Ilus és annak Józsi férje is megnövekszik, miként Paula szerepe is nagyobbá válik az előadásban a megszokottnál. Ilus nem a karikatúra felé hajlítja a szerep megoldását, indulatai és fölháborodásai őszinték és élettel teltek. Józsi szerepében sem a süket közöny hangsúlyoztatik, még az odafigyelésre és a részvétre is van színe és alkalma Harald Warmbrunnak – a mindennapok költészetre vak józanságát testesítik meg. Marion van de Kamp elrajzolja ugyan Paula alakját maszkban is, mozgásban is – és bokában szűkre szabott szoknyája is efelé segíti –, mégis valami diabolikus láng csap ki alakításából, nem teátrálisan, hanem köznapian intrikai, féltékenyen rontó szellem.

Ahogyan Kazimir Károly első „repülésére" épít a Tovsztonogov-féle *Tóték*, úgy a Székely Gábor rendezéséből kiinduló Soubeyran-rendezés az Örkény-mű eddigi legjobb előadása. S ez természetes is, hiszen egy-egy mély drámának színpadi megértése közös, nemzetek közötti összmunka, egymás pozitív és negatív tapasztalatainak fölhasználásából tevődik csak ki.

És végül az előadás hőséről, illetve hősnőjéről, Sulyok Máriáról.

Sulyok Mária mintha egész életében erre az egyetlen szerepre készült volna. Azért született Bruckneudorfban, hogy majd hatvanhat évvel később egy Kauffmann Oszkár építette berlini színházban el tudja játszani hibátlan – és Berlinben kedvelt – osztrák szóízekkel a szerepét. Mintha csak azért kellett volna a felszabadulás után gyanakvó szemek tüzében élnie, megismerkednie nem a nélkülözéssel, de a kopott léttel, mintha azért szenvedett volna méltánytalanságokat, görbe pillantásokat, szabadságjogainak megnyirbálását, mint amilyen például az útlevél hiánya –, hogy egyszer majd Örkény István darabjának esett hősnőjébe ömlessze mindazt, amit a megmaradt örömökről és életszeretetről összegyűjtött. Mintha édesapja is csak azért halt volna meg 1919-ben, hogy még személyesebbé tehesse majd a Szkalla-lányok egyidőben elvesztett apjának emlék előtűnését. Mintha minden, az egész élete, az egész pályája, a vígjátékszerepek, a tragikai alakítások, szaloncsevelyek és görög versgörgetések, Shakespeare-királynék és olvasztárnők, csábító démonok és dadus-anyók, elegáns párbeszédű szerelmi párharcok és karikaturisztikus epizódalakítások csak ebbe a nagy szerepbe tartottak volna, valami belső törvényszerűségtől hajtottan. S azt hiszem: a nagy alakítások mind ilyenformán születnek meg; a színész mindent egyetlen lapra tesz föl, az egész életét, az egész pályáját, sikereit, művészi rangját, helyét a színésztársadalom jegyzett (és ennél értékesebb: suttogott) hierarchiájában: kockáztatja a megsemmisülést, és merész művészi kalandra vállalkozik, az újrakezdés vakmerő semmibeugrására, a kiérlelt és nehezen megszerzett kifejezőeszközök elvetésére és újból, elölről való megszerzésére.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Földes Anna:
ITI-kongresszus Budapesten

Hubay Miklós:
Kinek dalol a fülemüle?

Almási Miklós:
Lehet-e Gorkijt csehovizálni?

Szántó Judit:
Abélard és Héloïse,
avagy történelem a bulváron

Breuer János:
A Don Giovanni az Operában

Róna Katalin:
Mi lesz veled, zenés színház?

Orosz László:
A Bánk bán két vitatott részéről

Pándi Pál:
Válasz Orosz Lászlónak

Molnár Gál Péter:
A vendégjátékok hatásáról
és feladatairól

Cserje Zsuzsa:
Latinovits, az előadóművész

Koltai Tamás:
Brook Athéni Timonja

BÉCSY TAMÁS

Hevesi Sándor drámaelméletéről

Az a színházi szakember, akinek a múlt század utolsó évtizedétől a második világháború küszöbéig terjed munkássága, az európai színház- és drámatörténet talán legforrongóbb időszakában élt. Pályája kezdetén Antoine és Sztanyiszlavszkij bontakozott ki, s mikor meghalt, akkor kezdte önálló munkásságát Elia Kazan. Kortársai és pályatársai között Gordon Craiget, Vahtangovot és Mejerholdot éppúgy ott találjuk, miként Reinhardtot, Piscatort, Jessnert, Martin Browne-t és Louis Jouvet-t. Ha Hevesi Sándor könyveit fellapozzuk, rendre találkozunk a felsorolt nevek majd mindegyikével. Már ez a tény jelzi, hogy igen széles látókörű színházi szakember volt. Kortársainak azonban nemcsak nevét, de munkásságát is ismerte, sőt felhasználta. Az újdonságokkal kapcsolatban a leplezett vagy leplezetlen, de mindenképpen túlzott lelkesedés éppúgy jelzője a provincializmusnak, ahogy a porba jobban befulladt változata: a fölényes „mindent tudásból" eredő elutasító magatartás. Hevesi Sándor mindkettőtől, tehát magától a provincializmustól mentes volt.

Pedig ezt a két magatartást bizonyára sohasem könnyű elutasítani. A századelő nagy magyar impériumról álmodozó donkihotizmusa minden művész számára rombolóan erős környezeti hatást jelentett, akárcsak a 20-as évek nacionalista-soviniszta és „úri muris" világa vagy a 30-as évek „vétkeseinek" és „cinkosainak" légköre. A magyar uralkodó osztály manőverezései és az ún. középosztály provincializmusa között európai látókörrel rendelkezni, az így látottakat alkotó módon fel is használni azért igen-igen nehéz feladat egy színházi rendezőnek és igazgatónak, mert a színház elszakíthatatlan attól a társadalomtól, amelyben tevékenykedik. Magányos és a későbbi korok megértésére számító író, festő vagy zenész lehetséges; a színész és rendező munkájának létformájához tartozik, hogy *azonnal* kapcsolatba kerüljön a közönséggel. S már itt is a szó, mely Hevesi Sándor elméleti munkáinak talán leggyakoribb szava: a közönség.

Az a kor, melyben élt és működött, nemcsak a színházművészet tavaszi áradása, de a művészeté – s ezen belül a drámaelméleté is.

Manapság már nyilvánvaló, hogy az 1880-tól kezdődő évek az európai színház és dráma történetében igen jelentős fordulatot hoztak. Különösen az 1890-től a századfordulóig tartó évtizedben bontakoztak ki – vagy éppen jelentkeztek – azok a szerzők, akiknek hatása talán még ma is érezhető. Ibsen, Hauptmann, Strindberg, Wedekind, Maeterlinck mellett ott találjuk Alfred Jarryt vagy Csehovot és Gorkijt. Ez az az évtized, amikor Hoffmannstahl, G. B. Shaw és Oscar Wilde is pályáját kezdi. Már a nevek felsorolásából látható, hogy a drámaelméletnek is fel kellett pezsdülnie az új művek nyomán, ha nem akart a XIX. század közepéig létrehozott eredményeivel hasztalanná és használhatatlanná válni. A XIX. század harmadik negyedéből egy könyv vált a témában igazán híressé, s persze nem véletlenül. Hevesi Sándor is említi egy 1930-ban írott cikkében Gustav Freytag nevét. A derék szerző elmélete egy csodás érzelmi görbe erejéig ma is él, noha már semmi értelmét nem látjuk. Egyetemi tankönyvekben még ma is látni egy piramishoz hasonló ábrát, amely a drámának a nézőre tett érzelmi hatásgörbéjét van hivatva jelölni; ahol a piramis csúcsa a drámák tetőpontját jelzi. Az 1863-ban megjelent Freytag-könyv, a *Technik des Dramas* a maga korában azonban nagyon fontos tényezőkre figyelmeztetett.

A drámaelmélet a jelzett időpontig az Arisztotelésszel elkezdődött tragédia-komédia vita utolsó hullámait élte, kb. száz év óta. A két klasszikus műfaj közé Diderot ékelte a középfajú drámát, ahogy ő nevezte, a „komoly vígjátékot". A klasszikus értelmű tragédia és komédia mibenlétének elméleti utócsatározásai a komoly vígjáték vagy a középfajú dráma körül folytak. Az Arisztotelésztől kiinduló drámaelmélet megállapítása az volt, hogy tragédiát az élet komoly dolgairól és a társadalmi osztályhierarchia magas helyein élő személyek problémáiról lehet csak írni, míg komédiát csak az ún. „alsó" néprétegekéről. A középfajú dráma vagy komoly vígjáték elmélete kérdőjelezte ezt meg először, hangsúlyozván, hogy az ún. középrétegek – ami ekkor a polgárság – életében is találhatni tragikus életjelenségeket, nemcsak a társadalmi hierarchia magasabb szintjein, illetve a közép- és alsó rétegek élete nemcsak komikus hatású jelenségeket rejt magában. Az egyik legfontosabb mű Friedrich Hebbel 1843-ban írott *Mein Wort über das Drama*ja, amely a középrétegek drámájának apológiája. Már a XVIII. század utolsó negyedében bekövetkezett változásokat jelzi Hegel 1813-ban, amikor a kollízióban jelöli meg a drámai műnem kulcsfogalmát, jelezvén ezzel, hogy nem a tragédia és a komédia közötti különbség ezután a legfontosabb kérdés. Ha a hosszú-hosszú vita során szó volt is drámatechnikai kérdésekről – különösen az itáliai Scalgier és Castelvetro nyomán a XVII. századi francia és angol drámaelméletben – a viták mégsem technikai kérdésekről szóltak. Sem a diderot-i újítás, a komoly vígjáték, sem a hegeli kollízió nem írástechnikai probléma volt. A drámaelmélet vitái egyfelől filozófiai, másfelől esztétikai jellegűek voltak, időnként politikai színezettel. A XIX. század első fele azonban a kapitalizmus és a polgárság fejlődésének velejárójaként nemcsak a polgárság középfajú drámájának a kibontakozási ideje, hanem az ún. jól megcsinált színműé is. A jól megcsinált színmű a feltétel nélküli és technikai úton létrehozott hatásra törekszik. A dráma nézőre tett hatásának, problematikája Arisztotelésznél felvetődik ugyan, és a továbbiakban is emlegetik időnként – mégis, soha és semmiképp nem beszélnek róla, mint minden áron, azaz minden erkölcsi, filozófiai vagy politikai szempontból függetlenül elérendő célról. A XIX. század elején létrejött sok új dráma azt igényelte, hogy a komoly vígjáték elmélete és a hegeli kollízió mellé valami mást is vonjanak be a műnem lényegét rögzítő megállapításokba.

Az első munka, melynek koncepcióját a nézőre tett hatás problémaköre adja, Gustav Freytag említett könyve 1863-ból. Freytag két újítást mondhat magáénak. Az egyik, hogy hangsúlyozottan bevezeti a drámaelmélet és dramaturgia szempontjai közé a közönséget, a műnem közönségre tett hatásának vizsgálatát. A másik, hogy talán vele kezdődik az úgynevezett dramaturgia.

Mielőtt Hevesi Sándor megállapításai közül egyet-kettőt szemügyre vennénk a most vázolt háttérből, az előbbi mondatban rejlő kettősségre szeretnénk felhívni a figyelmet. Egyre bizonyosabbá válik s hovatovább elodázhatatlanná, hogy

különbséget tegyünk drámaelmélet és dramaturgia között.* A dramaturgia a drámaírásnak és az ezzel szorosan összefüggő előadásnak a technikájával foglalkozik. Jószerivel állandóan változó s mégis sok-sok elemében azonos „szabálygyűjtemény" ez, amely a színi hatás előidézésének módszereit tárgyalja. Igazi nagy drámát azonban – már Arisztotelész így tudta, s mi is valljuk – csak olyan életjelenségekből és élettényekből lehet írni, amelyek nem az előbbi szabálygyűjteményben lefektetett elvek segítségével kapnak drámaiságot, hanem önmagukban is drámaiak. A drámai műnem általános, az élet bizonyos jelenségeiből és tényeiből eredeztethető esztétikai és elvi kérdéseiről van szó a drámaelméletben; azokról, amelyek épp a dráma – és nem az epika vagy líra – műnemének kérdései.

Hevesi Sándor elméleti írásaiban is mindig a gyakorlati színházi ember szemszögéből szólt, s lényegében a Freytag megkezdte vonalhoz tartozott. Nagyon jól tudta természetesen, hogy a nagy dráma nemcsak a színház kérdése. „Vegytiszta irodalom – írta 1924-ben – és mindaz, amit néhány kritika a színháztól mindig követel, sohasem volt meg a színházban, de amikor a színház nagy lendületet vett, a legnagyobbat vetette ki magából, amire az irodalom képes: kivetette a legnagyobb drámát. Csakhogy nem minden színdarab dráma, és vannak egész periódusok, amelyek drámaiatlanok, s a színháznak mindig élnie és játszania kell, hiába nevezzük el ezt a hanyatlás korszakának. Ahhoz, hogy a színház megtehesse a maga legnagyobb erőkifejtését, létrehozza a maga legnagyobb eredményét: ehhez saját magának sohasem volt és sohasem is lesz kellő ereje. Szophoklészt, Shakespeare-t és Molière-t nem a színház adta a nemzetnek, a nemzet adta a színháznak."** A színházi rendezőknek és igazgatóknak – ebben az összefüggésben! – talán mindig az adja a súrlódási lehetőséget, hogy a színháznak mindig játszania kell, de nem lehet mindennap nagy drámákat előadni. Nyilván nem is annyira vagy nem is *csak* a közönség miatt, hanem azért, mert nincs oly sok nagy drámája még egy repertoárszínháznak sem, hogy minden napra jusson belőlük. Az előbbi idézet Hevesi Sándornak *A színház és a közönség* című tanulmányából való, amelyben az arisztotelészi hármas egység helyébe a gyakorlat hármas egységét állítja. „Ez a hármas egység pedig: a *mű,* a *játék,* a *néző* – vagyis az *író,* a *színész,* a *közönség.*" A tanulmányban visszapillant a dráma múltjára s – ha megállapításai közül néhány manapság már nem fogadható el – fontos és jelentős gondolata, hogy mindenhol – az ókorban, a középkorban, az Erzsébet-korban és saját idejében – a közönséget keresi, és jelenlétével magyarázza a műnem alakulását és változását. Mégse higgyük, hogy az ún. színi hatás lelkes apostola volt. Korántsem. 1919-ben így ír: „A színház egyesíti és mindenkor egyesítette magában azt, ami csupa irodalom, azzal, ami csupa merő irodalmiatlanság. Manapság természetesen olyan differenciált viszonyok között élünk – folytatja némi gúnnyal –, hogy szinte közhellyé vált az a felfogás, mely szerint irodalom és színpad merő ellentétek . . ." Élete végén, 1939-ben *Az irodalmi dráma és a mai közönség* címen írt cikket a Pesti Naplóba. Pontosan tudta ekkor is, hogy az irodalmi dráma nem technikai ügyesség révén jön létre, de a kor követelménye fogalmazódik meg benne. Egészen pontosan találó, amit a Phaedra-téma változásairól mond: „. . . Euripidész remek drámájában Phaedra Hippolitosz előtt soha egyetlen jellel, egyetlen szóval sem árulja el szerelmét. Egy görög asszony ezt abban a korban nem tehette. Seneca ellenben a Messalinák és Agrippinák idejében minden kockázat nélkül megtehette ezt a nagy lépést. Phaedra nála szerelmet vall Hippolitosznak. (. . .) De mivé válik Seneca újítása Racine-nál, aki a Napkirály fényes udvarának és a XVII. század éber elméjű közönségének szánta a maga *Phaedrá*ját? Racine-nál a szerelmes asszony nem önti ki szívét a retorika művirágai közepette. Racine *Phaedrá*jából *akarata ellenére* tör ki a szenvedély . . ."

Kétségtelen, sok helyet lehetne idézni, ahol Hevesi a színi hatás nagy fontosságáról, illetve a dráma és a színház viszonyában a színház elsőrendűségéről beszél. Az igazi irodalom és a „csak színház" kényes problémakörében voltaképp mindig a határvonalon járt; igaz, nem egyenesen, hol az egyik, hol a másik irányba letérve. Ha most oda tettük a hangsúlyt, ahol a színházban levő irodalom fontosságát emeli ki, kizárólag azért tettük, hogy érzékeltessük: mily erőteljes és pozitív tényezőt jelent Hevesi Sándor elméleti munkássága is egy olyan korban, midőn „a színház – ez is az ő szava – a megalkuvások piaca" volt, amikor a színházvezetők zöme minden igény nélkül szolgálta azt a közönséget, amely a pénztárt töltötte meg.

Az elméletnek ehhez, a színház gyakorlati követelményeit hangsúlyozó vonalához tartozott akkor is, amikor a műnem meghatározásáról írt. *A drámaírás iskolája* című tanulmánya 1935-ből való. Abban így adja a dráma meghatározását: „. . . a dráma bizonyos terjedelmű történet, amely emberi akaratok küzdelmét vagy válságát tárja fel, emberi hallgatók és nézők számára, emberek megjelenítésében." Álljon itt azonnal egy másik, nem Hevesitől való drámameghatározás: „A dráma olyan írásmű, amely valamely összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást akar létrehozni, emberek között lejátszódó megtörténések által." Ez utóbbit 1911-ben írta le Lukács György *A modern dráma fejlődésének története* című műve első mondataként. A két meghatározás között a döntő különbség az, hogy Lukács pusztán „emberek között lejátszódó *megtörténésekről*" szól, míg 24 évvel később Hevesi az emberi *akaratok küzdelmét és válságát* említi. Látható, hogy a lukácsi meghatározás tágabb, mert az emberek közötti megtörténések több lehetőséget rejtenek magukban, nemcsak a küzdelmet és válságot. Közös mindkettőben, hogy a meghatározásba bevonják a közönség jelenlétét. Hevesi szerint mindez emberi hallgatók és nézők számára, Lukács szerint mindez azért van, hogy „összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást" hozzon létre.

A két meghatározás utal a XIX. század végén, a XX. század elején lezajlott vitákra, melyekben azt kísérelték meg, hogy az előbbiekben említett írók műveit (akikhez nem sokkal utóbb pl. O'Neill is csatlakozott) a dráma műnemének keretébe úgy illeszthessék be, hogy onnan a régi nagy drámákat se rekesszék ki. Ez az elvi harc voltaképp 1894-ben indul – tehát a „nagy évtizedben" –, Ferdinánd Brunetière könyvével, a *La loi du théâtre* című munkával. Említettük, hogy a műnem kulcsszavául Hegel tette a konfliktust, amit aztán hamarosan Coleridge és Schlegel is átvett. Ezzel szállt szembe Brunetière, mondván, hogy nem a konfliktus, de az emberi *akarat* a dráma lényege. „Egy drá-

* L. a SZÍNHÁZ 1974/12. számában megjelent tanulmányunkat.

** Az idézet – és a további Hevesi-idézetek – A drámaírás iskolája című, a Gondolat Kiadónál 1961-ben megjelent kötetből valók.

ma vagy farce (...) a célratörő akaratnak és az öntudatosan felhasznált eszközöknek a bemutatása. A drámai kompozíciónak ez az a lényeges jellemzője, mely megkülönbözteti elsősorban a lírai kompozíciótól..." – írja Brunetière. (Megjelent az European Theories of Drama c. kötetben, New York, 1972.) A drámaelmélet története úgy tudja, hogy Brunetière első cáfolója William Archer volt, aki 1912-ben *Playmaking* című könyvében a francia szerzővel szemben azt hangoztatta, hogy a dráma lelke nem az emberi akarat, hanem a krízis. „A dráma lényege a krízis" – írja szó szerint, majd így folytatja: „Egy dráma egyenlő a sorsban vagy a körülményekben több-kevesebb gyorsasággal kifejlődő krízissel; egy drámai jelenet krízis a krízisen belül, amely beletorkollik a végső eseménybe. A drámát a krízis művészetének lehet nevezni..." (Az idézet ugyancsak az említett kötetből való.) Csakhogy a drámaelmélet ismert története téved: Hevesi Sándor a Kritika 1910-es évfolyamában tanulmányt közölt *Dramaturgia* címen, tehát két évvel William Archer könyve előtt. Itt ugyan nem Brunetière-rel, hanem Arisztotelésszel vitázva írja: „A dráma kritériuma nem az emberi tett, hanem az emberi krízis... A krízis színhelye az emberi lélek." Hevesi két évvel a később általa is sokat emlegetett Archer előtt, szó szerint ugyanabban jelöli meg a dráma kritériumát, mint a skót szerző. A maga krízismeghatározását csak formailag írja Arisztotelész ellenében, lényegében az 1900-as évek első tizedében a magyar drámákban is megjelenő miliőelmélet és -gyakorlat ellen. Ebben a cikkében még ezt olvashatjuk: „...a dráma súlypontja nem a változó térben és időben, hanem a krízisben, vagyis a lélek változásaiban keresendő; vagyis hogy a drámában nem a miliő a fontos, hanem az ember."

Az 1910-ben írt tanulmány tehát még nem kapcsolja be a dráma meghatározásába a közönséget, de kétségkívül egy teljesen új kulcsszót vezet be, amely újítás azonban a szerencsésebb anyanyelvű Archer nevéhez fűződik, noha munkája két évvel később, csak 1912-ben jelent meg.

Lukács György 1911-es drámameghatározását azért említettük az 1935-ös Hevesi-féle definíció után, hogy láthassuk: a magyar drámaelmélet (a magyar drámairodalom fejletlensége ellenére) nem maradt el akkoriban a világ drámaelméletének élvonalától. Sőt. Az a lukácsi meghatározás, mely a közönség jelenlétét a műnem elméleti meghatározásába belefoglalja – tudtunkkal –, éppúgy első a szakirodalomban, mint Hevesi krízisfogalma. Igaz, a drámát teljesen gyakorlati szempontból néző amerikai Brander Matthews 1903-ban *The Development of Drama* című könyvében olyan mesterségnek tekinti műnemünket, melynek szabályait a színház alakja és formája határozza meg. Mégis, a közönség jelenlétéből fakadó elméleti problémákat Lukács vezette be a műnem elméleti definíciójába, miként a krízisét Hevesi Sándor. Az említett Archer hivatkozott könyvében, tehát egy évvel Lukács művének megjelenése után, ezt mondja: „A dramatikus egyedüli érvényes definíciója ez: olyan képzeletbeli személyeknek a bemutatása, akik a színházban összegyűlt átlagos közönségben érdeklődést képesek kiváltani." Lukács meghatározása összehasonlíthatatlanul mélyebb és pontosabb.

Hevesi Sándor időközben nemcsak Archer és – feltehetően – Brander Matthews munkásságát ismerte meg, de G. Percy Barkerét is. 1930-ban a *Drámairók műhelye, vagy hogyan kell színdarabot írni?* c. tanulmányában hivatkozik Barker *Dramatic Technique* című, 1919-ben megjelent művére, amelyben az amerikai drámaírás-oktató a saját gyakorlati munkájának eredményeit foglalta össze. Az említett szerzők, könyvek és nyilván saját gyakorlata vitte el oda, hogy 1935-ben a dráma meghatározásába, mint elengedhetetlen tényezőt, a közönség jelenlétét is bevonja. Ez a fajta meghatározás kb. az 1950-es évek közepéig volt érvényben, ami a XX. században nagy szó, lévén, hogy szinte minden öt évben születtek olyan jelentős művek, melyek a meghatározások kereteit feszegették. Ma már talán túl prakticistának, csak a mindennapos gyakorlatot szem előtt tartó műnemmegjelölésnek tűnik, mégis: ahogy az eddigiekből is kitűnhetett, Lukács György és Archer, majd nyomukban többek definícióját úgy olvasztotta össze 1935-ben, hogy sem a hegeli, sem a brunetière-i kulcsszót nem ejtette el. Szeretnénk hangsúlyozni, hogy mindezt súlyos, nehéz és a művészet, különösképp a dráma és a színházművészet elmélete és gyakorlata számára kedvezőtlen légkörben valósította meg.

Gyakorlati alapokon nyugvó elméleti munkássága olyan tételeket is kitermelt, amelyekre még ma is szükség van, sőt, amelyekre elsősorban ma van szükségünk. A már sokszor említett 1935-ös tanulmányában olvashatjuk a következőket: „A dráma végletekig sűríti az életet, a legrövidebb és leghatásosabb formulára szorít minden akciót, és ennek úgyszólván egyetlen módszere: a *kontraszt*. Ez több mint ellentét vagy ellentétesség, ez már a szembeállított ellentét, a plusz és mínusz legfeszültebb formájába sűrített cselekmény és életmegnyilvánulás."

Manapság is igen elterjedt vélemény a dráma magjának a kollíziót, a konfliktust tekinteni. Konfliktusról – véleményünk szerint – csak akkor beszélhetünk, ha az egymással szemben álló felek küzdelme tett-váltás-sorozatban zajlik le. A vitát, veszekedést vagy az ellentétek bármi másban, mint tett-váltás-sorozatban megnyilvánuló lefolyását azért nem nevezhetjük konfliktusnak, mert ha elhagyjuk a tett-váltás-sorozatot, végül minden ellentét konfliktusnak nevezhető, márpedig ekkor a szót olyan pontatlanul használjuk, ahogy a tudományban elfogadhatatlan. Ezekben az esetekben a konfliktust mindig külön jelzővel, minősítésekkel vagy magyarázatokkal kell ellátnunk, és nem a konfliktus szó, de kiegészítője lesz a lényeges. A XX. századi drámák jó részében megtalálható ellentét nem aktív tett-váltás-sorozatban nyilvánul meg, hanem éppen abban, amit Hevesi Sándor hangsúlyozott, a kontrasztban. Előbbi szavait így folytatja: „A kontraszt nem eleme vagy alapvető tulajdonsága a drámának, a dolog úgy áll, hogy a dráma minden helyzetben és minden pillanatban kontraszt, csak ez nem lép a hallgató tudatába, ami helyes is, mert ha a közönség a kontrasztot *mint* kontrasztot érezné s nem élménynek vagy akciónak: a dráma hideg és élettelen matematikai kompozícióvá lenne." Ebből az tűnik ki, hogy a kontrasztot élményként is magunkévá tehetjük, nyilván úgy, hogy két ellentétes tartalmú élményt élünk akár a művet olvasva, akár a nézőtéren. Kontraszt – másodszor – akciók között is lehetséges. Mivel ez Hevesi értelmezésében bizonyára nem konfliktus, két – esetleg párhuzamosan futó – cselekmény is képezhet kontrasztot. Láthatjuk, Hevesi értelmezésében a kontraszt sokkal inkább az egymás mellé helyezett ellentétek jelölője, mintsem az egymás ellen fellépő akaratok akciósorozatáé. Az is fontos megállapítása, hogy „a

kontraszt nem eleme vagy alapvető tulajdonsága a drámának", de a műnem egészében megtalálható szerves velejárója. Ez így több, mintha elem vagy alapvető tulajdonság lenne. Hevesi terminus technicusának egészen pontos értelmezése még kidolgozandó, de megítélésünk szerint sokkal alkalmasabb műszó lenne a mai drámák jó részében található ellentétfajták jelölésére, mint a konfliktus.

Vannak, akik Hevesi Sándort elmarasztalják, mert a 20-as, 30-as évek közönségéről általánosságban, differenciálás nélkül írt, illetve mert ilyen „általános közönségre" vonatkoztatta, vagy erről vonta le megállapításait. Nem tudjuk, ez az elmarasztalás mennyire veszi figyelembe azt, hogy ha valaki az 1920-as és 30-as évek budapesti újságjaiban a korabeli közönségről ír – lényegében akkor is egy aránylag pontosan meghatározható közönségről tesz említést, ha nem írja körül szociológiai pontossággal. A mi szempontunkból most az a lényeges, hogy a maga közönségének nevelésével mennyit és milyen mértékben foglalkozott. (Ez lenne még az, amit Hevesi munkásságából ezúttal kiemelnénk.)

Induljunk ki *A közönség a színházban* című 1916-os írásából. „. . . az összes színházak összes közönsége meggyarapodott és felfrissült olyan elemekkel, amelyek eddig nem jártak rendszeresen színházba, csak kivételesen, rendkívüli sikerek idején . . . Az a nézőközönség, amely még azzal kínlódik, hogy valahogyan meg tudja különböztetni Ottót Biberachtól, s amely Gertrudis személyesítőjéről meglepődve állapítja meg, hogy: Ez a híres Jászai! – nem nagyon alkalmas arra, hogy komoly színpadi produkciónak eleven rezonanciája legyen." 1924-ben *A színház és a közönség* című tanulmányában már nem az új nézők problematikájával foglalkozik. A polgári közönség differenciált voltát természetesen észreveszi. „. . . a polgári közönség – írja –, amely elfoglalta a műpártoló udvarok és mecénások helyét, s azoknak a szerepét játssza a mai íróval és művésszel szemben, többszörösen rétegzett, műveltségében és vágyaiban nem egyöntetű . . ." Jellemzésükre még ezt írja: „. . . ugyanaz a közönség, mely százszor néz meg egy sekély darabot, teljesen tisztában van a darab minéműségével és értékével, és saját bevallása szerint nem is azért nézi meg, hogy műélvezetben lehessen része, hanem csakis azért, hogy agyonüsse az estéjét." Színházi ember lévén közönségét nyilván nem akarta megsérteni, hát ezt a konklúziót vonta le: „Fáradt emberekkel, akik az idegeiket akarják kipihentetni, igazán nem lehet és nem szabad vitatkozni." Vajon ebből az következett, hogy valóban nem vitatkozott? Természetesen vitatkozott – a maga egyedül lehetséges módján. Hogy a színház – ahogy fogalmazta – templommá válhasson újra, s ne süllyedjen a kocsmáknál is mélyebbre, „ez nem a drámaírón múlik, mert a drámaíró is azon múlik, hogy élnek-e a közönségben olyan erkölcsi és életideálok, amelyekből ő a darabját fölépítheti." Noha tudja, hogy „A nemzet- és társadalomnevelés munkáját a színház el nem végezheti" – nem tesz pontot a mondat után, de folytatja: „. . . legfeljebb részt vehet benne." Hogy a probléma éle a kor uralkodó osztályára vág, és ezért hegyezte ki, kiderül a következőkből: „A színházat – írja – a jó közönség teremti, a jó közönséget a helyes nevelés. Az természetes, hogy maga a színház is művelhet és nevelhet – ez kötelessége és feladata is." De – következik Hevesi szavaiból – ha az adott társadalom nem nevel, vagy roszszul nevel, a színház erőfeszítése nem sokat ér. Ezek az 1924-es szavak abban a gondolati hálózatban helyezkednek el, amelyet az 1916-os cikkből ismerhetünk meg. „Ibsen és Hauptmann nagy sikerei Németországban a Freie Bühnével kezdődtek, amely utóbb a híres Deutsches Theaterré nőtte ki magát. A berlini udvari színházban Ibsen és Hauptmann egyaránt lehetetlenek voltak. Abban a színházban hiányzott ezekhez a darabokhoz a színház és a közönség. Brahm – éppen úgy, mint Antoine Párizsban – először színészeket és azután közönséget nevelt magának, mert nemcsak az író, nemcsak a színész, hanem a közönség is nevelődik."

A szocialista Magyarország színházai a közönséggel összefüggésben természetesen más kérdésekkel vívódnak, mint amelyeket Hevesi felsorolt. De a közönséget a mi színházainknak is nevelniük kell. Közönségünket nemcsak a színház neveli, de az is, hogy éljenek benne olyan „erkölcsi és életideálok", amelyekből nemcsak nagy drámát és nagy színházat, de egy új társadalmat is fel lehet építeni. Amikor Hevesi dramaturgiájáról szólván írásaiból minden viszonylatban a közönség fontosságáról szóló szavait emeltük ki, azt szerettük volna hangsúlyozni, hogy – megítélésünk szerint – Hevesi hagyományait az a rendező, színházigazgató és színész folytatja igazán, aki és amely a közönség mai nevelésével foglalkozik. Ez elsősorban magas szintű előadások révén valósulhat meg, de nem csak azzal. S különösen nem mindegy, hogy a magas szintű rendezés és színészi munka milyen darab előadása kapcsán valósul meg. Hevesi Sándor legfőbb problémája közönsége világnézetének szétesettsége, eklektikussága volt. Írt „a mai közönség különneműségéről", az ezzel együttjáró „kiszámíthatatlanságáról és megbízhatatlanságáról". A világnézeti egység alapjai nálunk adottak, s ez határozza meg mindannyiunk munkáját. A színház ma nincs olyan nagy mértékben kiszolgáltatva a közönség *meglevő* igényeinek, *meglevő* ízlésszintjének, mint Hevesi korában volt. A közönség nevelését aktívabban, bátrabban végezhetjük.

Hevesi Sándor írásai legjobb, leginkább felhasználható hagyományaink között vannak. Élnünk kell velük, hiszen miért kezdenénk mindig mindent újra?

E SZÁMUNK SZERZŐI

BÁNYAI GÁBOR újságíró,
a Népszabadság munkatársa

BÉCSY TAMÁS,
az irodalomtudományok kandidátusa,
a Pécsi Pedagógiai Főiskola tanára

BERKES ERZSÉBET,
a Magyar Ifjúság munkatársa

CZÉRE BÉLA,
a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa

FÖLDES ANNA,
az irodalomtudományok kandidátusa,
a Nők Lapja rovatvezetője

HERMANN ISTVÁN,
a filozófiai tudományok doktora,
tanszékvezető egyetemi tanár (ELTE)

MALONYAY DEZSŐ,
a Kulturális Minisztérium
Színházi Főosztályának vezetője

MIHÁLYI GÁBOR,
az irodalomtudományok kandidátusa,
a Nagyvilág szerkesztője

MOLNÁR GÁL PÉTER színikritikus,
a Népszabadság belső munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a Csepel című üzemi lap munkatársa

PETERDI NAGY LÁSZLÓ,
az irodalomtudományok kandidátusa,
a Kulturális Minisztérium
Színházi Főosztályának helyettes vezetője

SZEREDÁS ANDRÁS,
a Pannónia Filmstúdió szinkrondramaturgja

szemle

BERKES ERZSÉBET

Színháztörténeti kiadványok

Enyedi Sándor: Az erdélyi magyar színjátszás kezdetei

Az utóbbi évtizedek egyik igen értékes színháztörténeti munkáját kell üdvözölnünk Enyedi Sándor könyvében. Abból a – különben nem nagy számú – kutatógárdából, amely a színháztörténet korszerű elemzésével foglalkozik, ez a kutató azzal emelkedik ki, hogy az eredeti források újraelemzésével korrigálja a korábban már kialakított képet – tehát rendkívül elmélyült filológiai vállalkozást bizonyít; másrészt – s ez az újra feldolgozás elengedhetetlen feltétele – tisztában van mindazzal a komponenssel, amely a színházi élet korabeli működését megszabta. Hivatali engedélyek, műsorrend, társulatszervezés, vandorlások, a városok – tehát a közönség – vallási, nyelvi, művelődési színvonala és elvárása egymást keresztező útjain, gyakran útvesztőjében is biztonsággal kiismeri magát. Ezért képes arra, hogy a korai magyar nyelvű színjátszás búvópatakját kövesse, s meggyőzően bizonyítsa egy-egy vállalkozás történelmi nagyságrendjét.

Munkáját nemcsak a tárgy újrafeldolgozásának dialektikus materialista szemlélete dicséri, hanem az is, hogy eddig nem ismert tényeket tudott feltárni. Csak egyetlen példára hadd hivatkozzunk: 1790-ből felfedez egy Szatmárban játszó hivatásos magyar társulatot. A Kelemenékkel egy időben működő együttesről *Egy szatmári civis emlékiratai*ból értesült. Tudósi felkészültséggel ismerve a társulatok működésének adminisztratív feltételeit, megkereste a Gubernium idevágó iratai között – a budapesti Országos Levéltárban – Móricz György társulatának engedélylevelét. Ebből kitetszett, hogy a színjátszók Grácból érkeztek, s fellépésüket az erdélyi hatóságok bizonyos városokra korlátozták. Okkal merülhetett fel Enyediben a kérdés, hogy a Magyarországon átutazók játszottak-e másutt is? Szatmárig terjedő utuk költségeit ki fedezte, ha nem léptek fel stb. S ha a Móricz-féle társulat működésének részletes nyomozására nem is vállalkozik, annyit mindenképpen tisztázott, hogy Kelemenékkel egy időben *járt* még egy színtársulat „mindkét hazában".

Enyedi igen szűkre szabott elemzéseit gazdag függelék, társulati névsorok, műsorrend, valamint az ezek részletesebb feldolgozását – mások számára segítő – forrásfelsorolás egészíti ki. Ezek között is bőséggel találunk olyan adatokat, amelyek módosítják az eddig elfogadott nézeteket, történeti tényeket. A Kelemen-társulat heroinája, az első magyar hivatásos színésznő Rehákné, Moor Anna, akiről úgy tudtuk – ezt állítja legutóbb kiadott lexikonunk is –, hogy csak a Kelemen-társulatban játszott, 1796 után nem lépett színre. A kolozsvári magyar társulat névsorában azonban 1798-ban ismét találkozunk nevével, jelezve, hogy az abban az évadban egyesült német és magyar társulatba nem mint valamelyik társulat eddigi tagja lépett, hanem Magyarországról jött. Ez az adat érdekes a színésznő pályája miatt, de érdekes azért is, mert felveti a Kelemen-társulat tagjainak „továbbélését" is.

Enyedi szűkszavú könyve, gazdag adattára mindezeken túl kiváló példát ad arra is, hogy a tárgyát alaposan ismerő tudós nem fél attól, hogy a munkája révén feltárt kérdéseket majd mások válaszolják meg. Enyedi közlései egyben kutatótársakat invokáló gesztusok is: felszólítás a bekapcsolódásra. Természetesen mégis azt a reális elvárást tápláljuk, hogy ezt a kitűnő kutatómunkát s közlését maga Enyedi Sándor fogja elvégezni, s remélhetőleg a kiadó bizalma megadja a lehetőséget, hogy a források közreadásán túl a feldolgozás terjedelmesebb lehessen. A szűkre szabott oldalakon – alig száz oldalnyi a monográfia, s megint száz az adatanyag – nem egy összefüggés csak villanásra merülhet fel, vagy sejteti a további kutatás szálait. A szerző tárgyismerete, színházat értő, érzékelő tehetsége ezt a lehetőséget megérdemelné. *(Kriterion, 1972)*

Kótsi Patkó János: A Régi és Új Theátrom Históriája és egyéb írások

Az első kolozsvári magyar színtársulat igazgatója Kótsi Patkó János volt. Mint a színjátszás korai – s ritkábban jelenkori – gyakorlatában szokásos a direktori munka mellett színész, rendező, műfordító, drámaíró és színháztörténész munkákat is ellátott. A színház polihisztorának fennmaradt munkáit gyűjtötte kötetbe Jordáky Lajos – maga is több becses színháztörténeti munka szerzője –, hogy a dokumentumok erejével is hitelesítse a több mint 180 esztendős erdélyi magyar színjátszás jelentőségét.

A kötet gerincét Kótsi Patkó színházelméleti dolgozata alkotja, mely a kor színvonalát sok tekintetben meghaladó tájékozottsággal részben történeti összefoglalást ad a görögöktől Corneille-ig terjedő dramaturgiai gyakorlatról, részben Kótsi színházelméleti nézeteit tükrözi. Ez kiegészül Kótsi hagyatékának más dokumentumával: levelekkel, szerződésekkel, beadványokkal és eredeti zenés játékának, *A havasi juhászleány*nak a szövegkönyvével.

Jordáky a bevezetőben megismertet a kor és Kótsi ismeretét szolgáló tudnivalókkal, illetve negyven oldalnyi adattárat is közöl. A dokumentumok és az ezeket kiteljesítő értelmezés hasznos forrásul szolgálhat nemcsak a korszak színházi kutatóinak, hanem mindazoknak, akik érdeklődnek az úttörők élete, munkássága iránt. Kár, hogy néhány hónappal a könyvecske megjelenése után arról értesülhettünk a Korunk hasábjain, hogy a hagyaték feldolgozása, illetve összegyűjtése nem teljes. (Korunk, 1973/9.) A Kolozsvári Akadémiai Könyvtár Levéltárában ugyanis megtalálható Kótsinak egy másik terjedelmesebb munkája, *A Játék Szín* című, mely Kótsi aktív direktorsága után készült, s a játék céljára, a Játékszín társadalmi hasznára, esztétikai sajátosságaira ad színházelméleti választ. A folyóirat közli a hagyaték kötetben nem ismertetett szövegét, Szabó Lajos közlésében – s ezzel teljessé válik a Kótsi-hagyaték, bár arra mindig van esély, hogy ez változhatik a kutatások előrehaladtával. Ezúttal csak fájlalhatjuk, hogy a kolozsvári levéltár és Jordáky kutatómunkája már korábban nem találkozott össze ebben a témakörben.

December első napjaiban kaptuk a hírt, hogy Jordáky Lajos, a romániai magyar szellemi élet kiemelkedő egyénisége elhunyt. Távozásával súlyos veszteség érte a színházi életet is: Jordáky a felszabadulás után évekig dolgozott mint a kolozsvári magyar színház dramaturgja és rendezője, később pedig egyetemi előadásain és szemináriumain elemezte az erdélyi – később romániai magyar – színháztörténetet. Kutatómunkája nyomán vált teljessé a Színházi Zsebkönyvek Bibliográfiája; monográfiája Janovich Jenőről és Poor Liliről színháztörténetünk érdekes szakaszát elemzi. Szellemi örökségét a színháztörténetírás is tisztelettel őrzi. *(Kriterion 1973)*

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Dezső Malonyay:
Le parlement des jeunes du théâtre

En octobre 1974 on a convoqué pour la première fois un parlement afin d'offrir aux jeunes du métier un forum indépendant où ils puissent discuter de leurs problèmes. L'auteur de l'article – chef de la section théâtrale du Ministère de la Culture – affirme sa conviction que les jeunes artistes gagneront de plus en plus de place dans la vie et la direction de nos théâtres.

István Hermann:
« Zóra » d'István Sárospataky au Théâtre National de Pécs

Il y a dix-huit mois, István Hermann a présenté dans notre revue un jeune auteur dramatique: István Sárospataky. Depuis le jeune dramaturge a conquéri les planches: le Théâtre National de Pécs a créé sa pièce en vers: *Zóra*. Dans sa critique Hermann analyse les qualités de cette oeuvre historique qui, tout en se déroulant pendant la guerre paysanne de 1514, s'adresse indirectement à notre réalité contemporaine.

Gábor Mihályi:
Scènes de la vie de Rákóczi

La première pièce de Tamás Vekerdy a pour protagoniste François Rákóczi II, chef de notre guerre d'indépendance du début du XVIIIe siècle. Comme l'indique déjà le titre – ce n'est pas une pièce régulière. Toutefois les « scènes » adoptant parfois littéralement le texte de documents authentiques manquent de force cohésive, et la mise en scène dynamique de Tamás Ascher au théâtre de Kaposvár n'a pu qu'atténuer ces défauts.

István Nánay:
Spectacles domestiqués

De nos jours, les spectacles de nos théatres de province sont déjà égaux à ceux de la capitale, parfois même ils les surpassent en qualité. Pourtant, cet article traite de trois spectacles qui ont radouci les pièces en question, pour les rendre agréables et inoffensives. Ni les deux drames de Gabriela Zapolska (*Les Moeurs de Madame Dulska* à Győr et *Eux quatres*, adapté par Géza Páskándi, à Kecskemét), ni la *Yerma* de García Lorca à Miskolc n'ont pu satisfaire l'attente légitime du public.

Gábor Bányai:
La jeunesse d'un genre et le genre des jeunes à la Scène Littéraire

Les élèves de l'École Supérieure de l'Art Dramatique ont offert à la Scène Littéraire un spectacle solennel, sous le titre *Octobre*. La soirée, consacrée à la révolution de 1917, a différé des fêtes commémoratives habituelles. Les jeunes, partant du film « Octobre » d'Eisenstein, ont refusé le genre « soirée littéraire », pour faire plutôt du vrai théâtre, où poésie et scènes dramatiques, songs et cinéma, parodie et hymne révolutionnaire se sont entremêlés avec un naturel parfait.

I. N.:
Rencontre internationale des théâtres universitaires

Dans le cadre des Semaines de l'Art de Budapest on a organisé une rencontre internationale des théâtres universitaires. Le festival où ont participé dix ensembles étrangers et trois groupes hongrois a été empreint de l'esprit de l'engagement politique.

András Szeredás:
La passion de Don Carlos

Il s'agit ici d'une analyse de la conception de la mise en scène du *Don Carlos* schillérien au théâtre de Kecskemét. Le critique démontre que justement en raison de ses audaces apparentes (ahistoricité, forme d'oratorio, parallèle entre Don Carlos et Jésus), le spectacle reste fidèle à Schiller, c'est-à-dire qu'il offre un message auquel le spectateur d'aujourd'hui peut très facilement s'identifier.

Anna Földes:
Le roi Philippe II de Miklós Gábor à Kecskemét

Miklós Gábor, artiste de grande renommée du Théâtre Madách, le magnifique Hamlet d'il y a dix ans a été invité pour interpréter le roi Philippe II de *Don Carlos* de Schiller dans la représentation fort réussie du théâtre de Kecskemét. L'artiste qui semble passer par une nouvelle étape de renaissance artistique parle ici de son « excursion ». Ce n'est pas en vedette, dit-il, qu'il a accepté l'invitation mais parce qu'il se sent très proche de la mentalité du metteur en scène József Ruszt et c'est avec joie et humilité qu'il s'est adapté à l'ensemble composé surtout de jeunes acteurs.

László Peterdi Nagy:
L'histoire de « La Cerisaie »

Dans nos numéros précédents une vive discussion est surgie à propos de l'interprétation des drames tchékhoviens en Hongrie – discussion provoquée d'ailleurs justement par un article précédent de Peterdi Nagy. A titre de réponse à ses critiques, l'auteur donne un aperçu historique des origines de *La Cerisaie* et de ses représentations ultérieures en Russie et en URSS tout comme en étranger. Pour conclure, il désapprouve les artistes qui utilisent le texte de Tchékhov en prétexte pour l'expression de philosophies modernes oú d'exercices de style.

Béla Czére:
Esquisse de la dramaturgie de Móricz

Le grand prosateur hongrois de la première moitié du siècle, Zsigmond Móricz a cultivé aussi et avec prédilection le théâtre. Cependant son oeuvre dramatique reste inférieure à sa prose, en partie parce que Móricz était obligé de se conformer à la pratique du théâtre bourgeois de son époque. Pourtant, de nos jours on procède à une redécouverte de son théâtre. Le Théâtre Madách projette par exemple une trilogie de Móricz, dont la première pièce, *L'Aventure de Murány*, est déjà sur l'affiche. L'article appelle l'attention des lecteurs aux valeurs réelles des pièces mórizziennes.

Péter Molnár Gál:
Journal de voyage

En novembre ont eu lieu dans la République Démocratique Allemande les Journées du Théâtre Hongrois. A cette occasion on a créé de nombreuses pièces hongroises, en partie avec le concours de metteurs en scène de notre pays. D'entre ces réalisations l'auteur rend compte du *Paradis perdu* d'Imre Sarkadi, de *La Fête* d'Ákos Kertész, d'*Electre mon amour* de László Gyurkó, du musical *Reportage imaginaire d'un pop festival américain* ainsi que de la mise en scène de *János Háry* de Kodály, signée par Walter Felsenstein. Molnár Gál évoque aussi l'intérêt spécial du *Chat!* d'István Örkény: à la représentation de la Volksbühne de Berlin le rôle principal a été tenu par notre grande comédienne Mária Sulyok – en allemand.

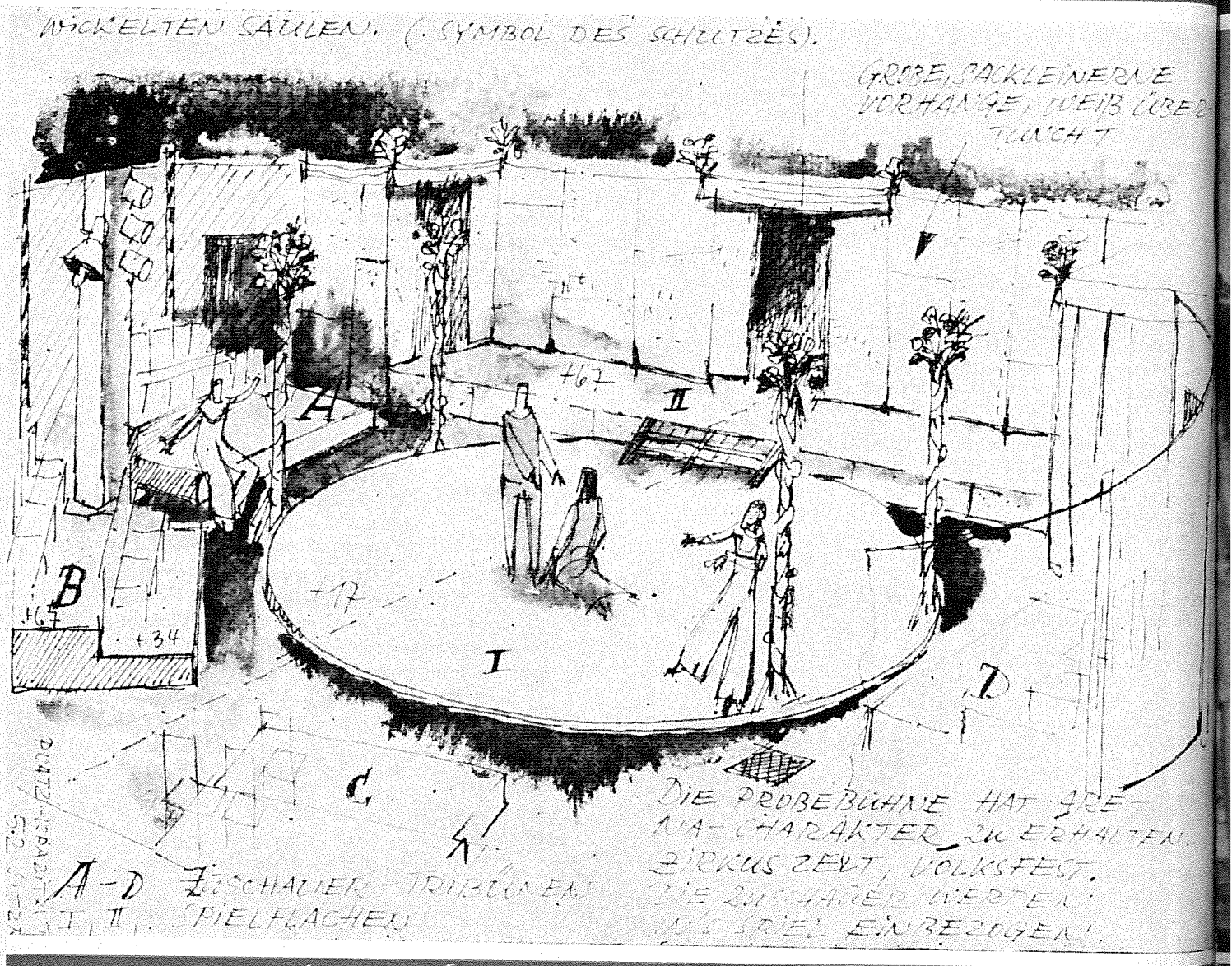
Tamás Bécsy:
La dramaturgie de Sándor Hevesi

L'étude que nous publions parle de Sándor Hevesi, un des hommes de théâtre les plus importants de la première moitié de ce siècle. Son oeuvre théorique équivaut son activité de metteur en scène; il nous a laissé un héritage important en qualité d'auteur dramatique, de critique et de traducteur.

Erzsébet Berkes:
Publications historiques

L'article s'étend à quatre livres nouveaux ayant trait à l'histoire du théâtre.

Ára: 12 Ft


WICKELTEN SÄULEN. (. SYMBOL DES SCHUTZES).
GROBE, SACKLEINENE VORHÄNGE, WEIß ÜBERZOGEN
A
B
C
D
I
II
+67
+17
+34
+67
A–D ZUSCHAUER TRIBÜNEN
I, II. SPIELFLÄCHEN
DIE PROBEBÜHNE HAT ARENA-CHARAKTER ZU ERHALTEN.
ZIRKUS ZELT, VOLKSFEST.
DIE ZUSCHAUER WERDEN
AM SPIEL EINBEZOGEN.