SZÍNHÁZ

Nánay István: A Népszínház első lépései • Mihályi Gábor: Mondanivalóról és stílusról • Máriássy Judit: A siker öröme Csík István: Látvány és funkció • Czímer József: A brechti színház a „Dialog – 1978" ürügyén • Sziládi János: A láthatatlan művész III. • Molnár Gál Péter: Bulgakov & Bulgakov

1978
Június

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XI. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1978. JÚNIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

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

Indexszám: 25.797

78.0221 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

Borítón:

Vajda László Moliére Képzelt beteg című komediájának címszerepében (Kaposvári Csiky Gergely Színház) (Jeney István felv.)

Hátsó borítón:

Götz Béla díszlete Brecht Mahagonny tündöklése és bukása című song-operájához (Madách Színház) **(Ikládv László** felv.)

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
A Népszínház első lépései (1)

MIHÁLYI GÁBOR
Mondanivalóról és stílusról (11)

MÁRIÁSSY JUDIT
A siker öröme (16)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Egy bemutatópáros tanulságai (18)

GÁBOR ISTVÁN
Odysseus bolyongásai (21)

RÓNA KATALIN
Nemcsak mulatság, tréfa ... (23)

KŐPECZI BÓCZ ISTVÁN
A jelmezeket tervezte: Nagyajtay Teréz (25)

négyszemközt

CSÍK ISTVÁN
Látvány és funkció (26)

MAGYAR FRUZSINA-DURÓ GYŐZŐ
Beszélgetés Valló Péterrel (28)

fórum

SZILÁDI JÁNOS
A láthatatlan művész III. (30)

világszínház

CZÍMER JÓZSEF
A brechti színház a „Dialog - 1978" ürügyén (34)

HA VAN CAO
Néhány megjegyzés az elidegenítő hatás alapjairól (42)

MOLNÁR GÁL PÉTER
Bulgakov & Bulgakov, valamint: a „termelési dráma" (43)

szemle

HEGEDŰS GÉZA
Ungvári Tamás Brecht-megközelítése (46)

NÁNAY ISTVÁN

A Népszínház első lépései

Megbolydult a magyar színházi élet: egy páratlanul koncentrált, a színházi szerkezet egészére kiterjedő intézkedéssorozat körvonalai bontakoznak ki.

Már jó ideje nyilvánvalóvá vált, hogy kulturális életünk egyik legsebezhetőbb pontja a színházművészet. Bár az utóbbi években - különösen néhány vidéki színházban - születtek jelentős előadások, színházművészetünk egésze adós maradt azzal a társadalmi feladatvállalással, mely e művészeti ág sajátosságai alapján elvárható lett volna, s amelyet több más művészeti ág - így például az irodalom és a film - több-kevesebb sikerrel betöltött.

S az elmúlt évtizedek alatt az is többször bebizonyosodott már, hogy kisebb-nagyobb reformok, apró strukturális módosítások vagy személycserék - ahogy az élet más területén - a színházi életben sem eredményeznek gyökeres változásokat. Éppen ezért az egységes magyar szocialista kultúra fejlődése szempontjából üdvözölhető az, hogy a színházművészet megújítása érdekében a színházi élet egészét átfogó intézkedések, változások sorozata születik.

A két legnagyobb horderejű döntés a Népszínház létrehozása és a Nemzeti Színház művészi tevékenységének megújítása. E két lépés önmagában is döntő fontosságú lehet, de még nagyobb jelentősége van az ezekből következő változásoknak. Hiszen a döntések következtében a szolnoki, a kaposvári és a kecskeméti színháznak - amelyek eddig kiemelkedő szerepet játszottak a magyar színházművészetben - szintén újra meg kell teremtenie működésének feltételeit, és részben új alapokról kell indítania művészi munkáját, mivel vezetői, vezető művészei a Nemzeti, illetve a Népszínházhoz kerültek. De említhetnénk a győri új színház bővülő lehetőségeiből adódó feladatokat, vagy a színházi élet kötetlenebb megnyilvánulásainak helyet adni kívánó Játékszín létrehozását, mint a színházi életre ható tényezőket.

Ezek a változások továbbiakat váltanak ki, az új társulatok építéséhez az egész színésztársadalom mozgósítása szükséges, és ez - elvben - a többi színház társulatában is elindít egyfajta mozgást. De ezek a változások nem maradhatnak hatástalanok a színházi szakemberek oktatására sem, már ez a struktúraváltoztatás is jól érzékelhetően kimutatta, hogy sem rendezőkben, sem színészekben nem bővelkedik a szakma, hogy a többi technikai, szcenikai szakember hiányáról ne is beszéljünk. E gondok enyhítésére indul meg az ország három középiskolájában a színházi ismeretek oktatása, de ez önmagában még jó néhány év múlva sem lehet a gondok megoldásának forrása. A művészképzés átfogó, koncepciózus reformja elodázhatatlan feladat.

A színházi struktúrában történt és a várhatóan még bekövetkező változások azonban legjobb esetben is csak a lehetőségét teremtik meg annak, hogy néhány éven belül képes legyen megújulni színházi életünk. A jelenlegi intézkedéssorozat csupán az első lépéseket jelenti, a továbbiakat - a kulturális vezető szervek támogatása és a közönség aktív figyelme mellett - az alkotóknak kell megtenniök.

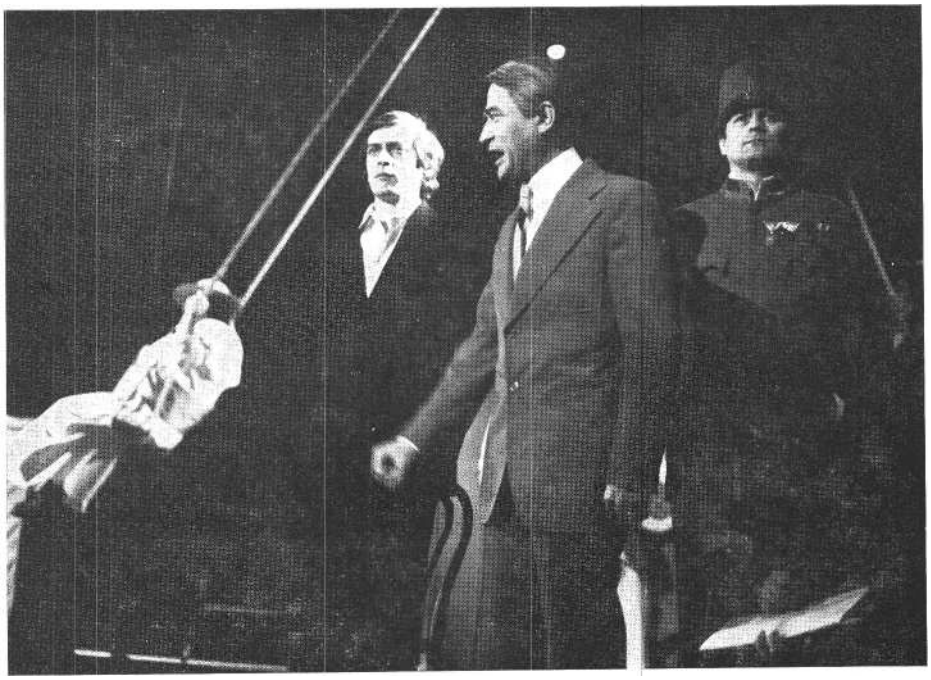
Mindezeket előre kellett bocsátani ahhoz, hogy teljes súlyában és jelentőségében érzékeltetni tudjuk, milyen horderejű döntés volt a Népszínház létrehozása. Nem csupán arról van szó ugyanis, hogy egy új színházépületet egy társulat elfoglalt, s nemcsak arról, hogy két társulatból egy szerveződött, hanem mindenekelőtt arról, hogy ezáltal az ország színházi ellátottságának rendje módosul, hogy újból végig kell gondolni egyes színházak feladatait, hogy a közművelődési törvény szellemében át kell értékelni a színházak tevékenységének szerkezetét - és még sorolhatnánk a Népszínház létének ma még szinte pontokba sem szedhető konzekvenciáit.

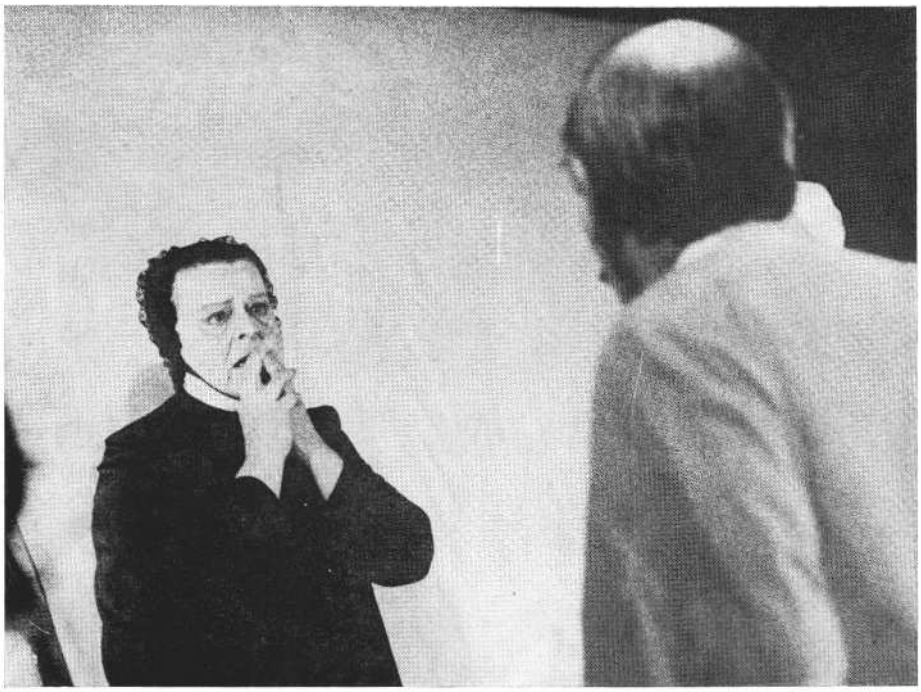
Természetesen egy ilyen színházszervezés eredményei csak több évad munkája, a tanulságok folyamatos elemzése és értékelése alapján mutatkozik meg. Éppen ezért, amikor a Népszínház bemutatkozásáról, első bemutatóinak körülményeiről, a színház nyilvánvaló gondjairól, a célok és lehetőségek ütközéseiről szólunk, e hosszabb érlelődési folyamat elősegítése a célunk, semmi esetre sem a türelmetlenség.

Egy döntés előzményei

Mi tette szükségessé, hogy a Huszonötödik Színház és az Állami Déryné Színház egyesüljön? Erre a kérdésre, amely mindenkiben, aki a Népszínház munkájával ismerkedni kezd, óhatatlanul felmerül, a választ az egyesülés kimondásakor a Kulturális Minisztérium vezetői éppen úgy megadták, mint a színház igazgatója, Gyurkó László, számos nyilatkozatában. Ezek alapján érdemes a legfontosabb okokat összefoglalni.

Hernádi Gyula: Bajcsy-Zsilinszky Endre (Népszínház). A címszerep megszemélyesítői közül hárman: Jordán Tamás, Tolnai Miklós és Mihály Pál (MTI fotó - Benkő Imre felv.)





Dayka Margit és **Horváth** Sándor a Pokoli disznótor című Remenyik-vígjátékban

A két színház külön-külön - ha más-más okokból is - nem volt képes betölteni hivatását. A Huszonötödik Színház nemes programját, melynek lényege a népszínházi jelleg, a közművelődési szándék, a színházi határok tágítása, az elkötelezett tartalom és a kísérletező forma dialektikus egységének érvényesítése lett volna, a szűkös színháztermi adottságok közepette csak szándékaiban tudta realizálni. A társulat kicsi volt, ráadásul kor- és kvalitásbeli összetételében sem megfelelő. A rendezői, dramaturgiai, szcenikai munkát - szubjektív és objektív okokból egyaránt - szintén meghatározták a körülmények. Bár az adott lehetőségeken belül igyekeztek szélesebb körben hatni műsoraikkal - évadkezdő vidéki turnékkal, rendhagyó irodalomórákkal -, valamint tágítani próbálták a színház műfaji kereteit is - prózai és zenés önálló estekkel -, nyilvánvaló volt, hogy ha ez a színház életben akar maradni, normális működési feltételeket kell számára teremteni.

Egészen más jellegű problémák miatt került évről évre nehezebb helyzetbe az Állami Déryné Színház. Erre a színházra ugyanis irreálisan nagy feladatot szabtak. Az az elképzelés, hogy egyetlen színház, még ha tíz vagy tizenegy társulata van is, lássa el az ország - a vidéki színházak hatókörén kívül eső - egészét élő színházi produkcióval, idejét múlta. Volt idő, amikor a színház élményének, emberformáló varázsának megismertetése olyan felemelő hivatás volt, amiért színész és szervező, minden alkotó résztvevő sok áldozatot volt képes vállalni. Az a filantrop gesztus azonban, hogy a nép, amely még életében nem látott előadást, ismerje meg a színházat, rég elavult. Minden faluban jogosan várja el a közönség, hogy színvonalas előadást kapjon, olyat, amilyent a televízió színházközvetítéseiben is láthat. De elvárható-e, hogy évi két-ezer előadást szolgáltató, elképesztően gyenge technikai körülmények között játszó színház merő hivatástudatból képes legyen minden szempontból magas színvonalú előadások sorozatára? Aligha. Különösen, ha a művelődési házak zöme alkalmatlan bárminemű színházi produkció bemutatására; ha a legtöbb művelődési háznak rosszak az öltözői, tisztálkodási lehetőségei; ha nem ritka a télen gyéren fűtött öltöző és nézőtér, és a nézők - ha vannak - nagykabátban, kalapban, kucsmában ülve nézik a színpadon vacogó, köhögő színészeket, hogy a W.C.-k, budi k állapotáról, az utóbbi években javuló, mégis sok mindenben kifogásolható étkezési, szállási körülményekről ne is beszéljünk. A színészek tíz-tizennégy napig voltak távol otthonuktól, kevés volt a szabadnap, ritkán adódott alkalom más művészi munkára, még kevesebb az önképzésre. A színház vezetése is kezdett belefáradni ebbe a munkába, így mindent egybevetve határozott kontraszelekció érvényesült. A társulat jó része ugyan nagy alázattal, művészi találékonysággal, abszolút kritikai mércével mérve is jelentős vagy figyelemreméltó színvonalon dolgozott, ugyanakkor egy-re több képesítés nélküli színész került a színházba és még több olyan, aki ezeket a körülményeket is vállalta, csak hogy a pályán maradhasson. Az előadások egyenetlenek voltak, a szakmai és kritikai figyelem is lanyhult. Tehát ennek a szín-háznak is újra kellett fogalmazni feladatát, meg kellett teremteni működésének optimálisabb feltételeit.

S mivel a Huszonötödik Színház programja, valamint az Állami Déryné Színház tevékenysége rokonítható volt, s mivel új színházépület is rendelkezésre állt, első látásra kézenfekvőnek tetszett, hogy a két színházból olyan egységes társulatot szervezzenek, amelynek feladata azonos a két színház külön-külön vállalt feladatával. Ugyanakkor az is kívánatosnak látszott, hogy ötvözzék a két társulat munkájában felhalmozott eltérő jellegű tapasztalatokat, művészi eredményeket, hogy ezáltal megújulva szolgálja az új közösség a színházművészet ügyét. Ehhez az a nem mellékes gazdasági szem-pont is járult, hogy a Huszonötödik Színház mintegy ötmilliós és a Déryné Színház harmincmillió forintnyi költségvetési kerete külön-külön sokkal kevésbé hasznosítható gazdaságosan, mint-ha azt együttesen, egyetlen gazdasági egység használja fel. (Végül is a Népszínház költségvetési kerete több lett, mint a két színház költségvetésének összege, azaz mintegy ötvenmillió forint).

A megvalósítás körülményei

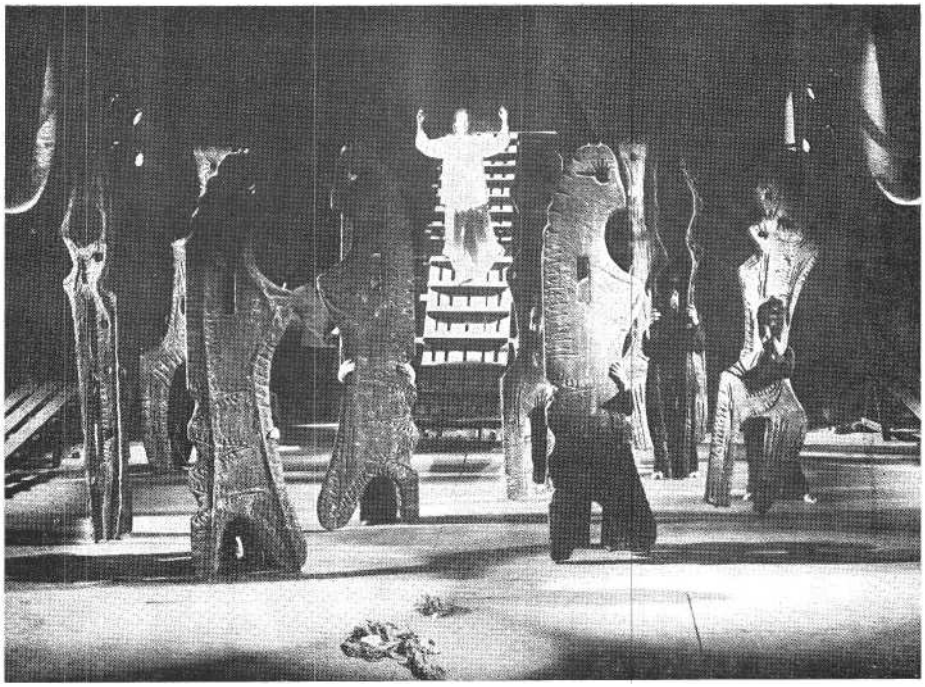
Ismételten hangsúlyozni kell: nagy horderejű döntés volt a két színház egyesítése. Éppen ezt figyelembe véve úgy tűnik, a megvalósítás körülményei nem voltak minden tekintetben szerencsések. Ugyanis bármennyire igaz az, hogy egy ilyen óriási művészeti intézmény megszervezése csak jó pár év alatt válik optimálissá, az is igaz, hogy a pontos, körültekintő, megalapozott indulás a későbbiekre nézve meghatározó lehet. Az új színház vezetőségének és társulatának viszont olyan tehertételekkel kellett megbirkóznia, hogy például sem a Várszínház, sem a Kulich Gyula téri színház nem készült el időre, emiatt a Várszínházban úgy folytak a próbák, hogy közben a szakiparosok is dolgoztak, így mindkettő zavarta a másikat; az utazó társulatok pedig pesti és Pest környéki művelődési házakban próbáltak, mert nem volt elegendő helyiségük a munkához. Ráadásul az évad első felében még mind a két színház külön-külön játszott, tehát meg-lehetősen rövid idő állt rendelkezésre a második, de a színház szempontjából nyitó fél évad előkészítésére, és emiatt sok technikai, személyi, adminisztrációs, pénzügyi probléma megoldatlan maradt, ami a közös munka színvonalát nagy-mértékben befolyásolta. (Hogy csak a zömmel volt huszonötödik színháziakból álló várszínházi, repertoár játékrendben dolgozó és a dérynések alkotta utazó,

en suite játszó két társulat szétválására utaljunk!)

Mondhatnánk - és nyilván sok az igazság ebben -, hogy egy országos kihatású szervezési intézkedést nem lehet ilyen szempontok szerint minősíteni, nem az első néhány produkció alapján kell megítélni az új színházat, menet közben különben is könnyebb megoldani a személyi és más problémákat, mint ha fél évig csak ezekkel törődne a vezetőség. Még-sem mellékes szempontok ezek, mert egyrészt a közönséget - bármily demagógul hangzik is - nem érdeklik a színház belső körülményei, nem lehet minden előadás előtt a színpadra kiállni és elnézését kérni, hogy az előadás nem egészen olyan, amilyennek szerették volna, de a színpad még nincs kész, a takaró függönyök, a színpadgépezet még nem érkezett meg, az épület rezgésszigetelését nem végezték el és így tovább. Másrészt egy színház belső alkotó légkörét semmi nem ássa úgy alá, mint a bizonytalanságérzet, ami pedig a menet közben megoldandó problémák sokaságától igencsak ki-alakult.

Ezzel szemben egy sereg kérdésben kétségkívül lényegi változás következett be. Mindenekelőtt a vidéki játékban. Lecsökkent az évi kötelező előadásszám, és csak olyan helyen játszanak, ahol erre a kulturált feltételek adottak. Így az előző évek négyszáz helységben teljesített ezernyolcszáz-kétezer előadása helyett a jövőben csupán százötven helyen tartanak körülbelül nyolcszáz előadást. Ez a csökkenés lehetővé teszi, hogy a három felnőtteknek és az egy gyerekeknek játszó prózai társulat csak heti ötnapos, az opera és a most szerveződő táncszínházi együttes heti négynapos turnén vegyen részt, valamint arra is, hogy a Budapestről ingázva elérhető településeken tartott előadások arányának fokozásával és időbeli elosztásának jobb szervezésével tovább növeljék a színészek önművelésre, továbbképzésre, egyéb művészi feladataik teljesítésére szánható szabad idejét.

Az előadásszám-csökkentés ugyanakkor más jellegű problémát okozott: az ország jelentős részére most egyáltalán nem megy színház. A vidéki színházak - részben a körzetesítés, részben a tájolás csökkentése miatt - egyre kevesebb helyen és elsősorban a nagyobb települések jobban felszerelt művelődési házaiban játszanak, akárcsak most a Népszínház. Így az apróbb településekre, mégha lenne is rá igény, nemigen jut el színház, csupán a különböző haknibrigádok. Ez azon-



Jelenet az Ajtmatov-színmű előadásából. Középen Tordai Teri (Iklády László felvételei)

ban már messze túlmutat a Népszínház körén, ez olyan országos kultúrpolitikai gond, amit csak összehangoltan, a helyi igényeket és körülményeket figyelembe véve lehet és kell majd megoldani.

Nyitóprogram a **Várszínházban**

A Népszínház impozáns és reprezentatív műsorözönnel nyitotta meg kapuit februárban. Tömény ízelítőt akart adni programjának sokszínűségéből, érzékeltetni kívánta, hogy nem hagyományos értelemben vett színházat szeretne megvalósítani. A Várszínházban az első két hét alatt napi hat-hét, különböző műfajú produkciót játszottak öt színhelyen. Az utazó társulatok műsorpolitikája pedig azt példázza, hogy a színház tájoló részlege az igényes szórakoztatást tekinti elsődleges céljának. Gyerekeknek szóló mesejátékok és nehezebben befogadható, intellektuális darabok is helyet kapnak a színház vidéki műsorán.

A Várszínház műsorában amatőr bábosok éppúgy szerepeltek, mint a szín-ház művészeinek vagy vendégeknek a szólóestjei; egyfelvonásosok - népi bohózat, groteszk, avantgarde csakúgy, mint a társművészetek képviselőinek, zenészeknek, táncosoknak a bemutatkozása, és természetesen az egész estét betöltő színházi előadások.

Az első félév produkcióinak összessége nemcsak a műfaji és gondolati-művészi sokszínűségről tanúskodott, hanem magán viselte a felkészülési idő minden gondját is. Jórészt a már említett színházszervezési sietség és az épület késedelmes és hiányos műszaki állapotú átadása, valamint a túlméretezett bemutatóprogram határozta meg az előadások színvonalát. A Várszínházban lényegében a volt Huszonötödik Színház nem túl nagy létszámú társulata játszik, így rájuk hárult a kilenc bemutató terhének nagy része. Ez a túlterhelés, amely nemcsak a színészek és a műszakiak maximális fizikai és idegi igénybevételét jelentette, hanem azt is, hogy nem volt hol és mikor próbálni - a rendezők egyszerre több produkciót készítettek elő -, kiérleletlen előadások sorát eredményezte.

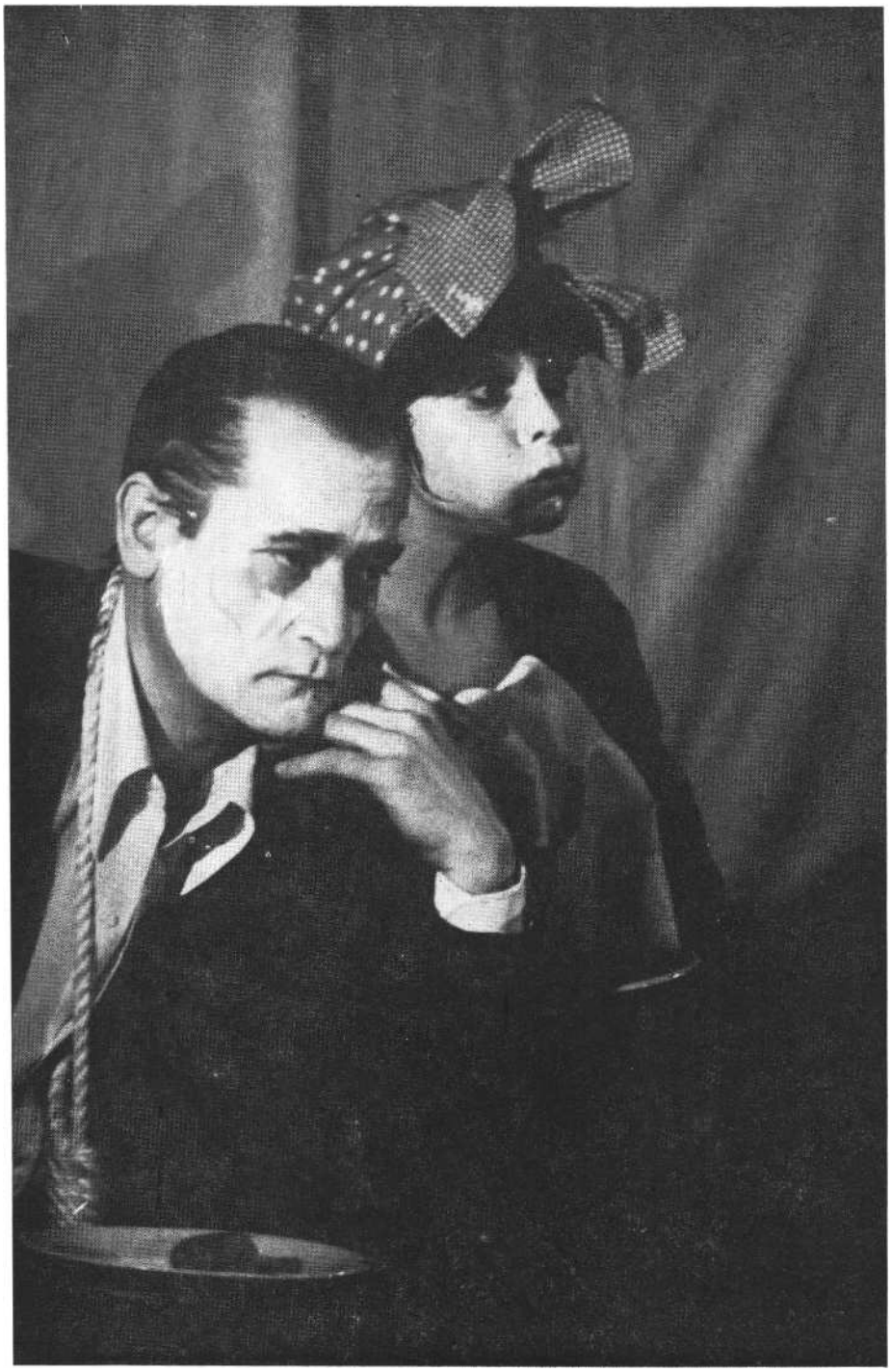
Mindenekelőtt áll ez a két egész estét betöltő előadásra, a színház megnyitóján bemutatott *Bajcsy-Zsilinszky Endrére,* Hernádi Gyula történelmi látomására, és *A kisfiúnak két meséje volt* című Csingiz Ajtmatov-adaptációra. Mindkettő a magyar színházi életben ritkán előforduló egyértelmű bukás volt, bár új színháznak kijáró előlegezett bizalom szólalt meg e két produkció elnéző kritikai fogadtatásában. A közönség érdeklődésének kézzelfogható megcsappanása viszont már egyértelműbb értékelés: míg kezdetben a Várszínház épületére kíváncsi nézők még megvették a jegyek jó részét - bár az előadást már jóval kevesebben nézték meg -, addig például április elején már igencsak foghíjas maradt a nézőtér, sőt előfordult, hogy csak negyedháznyi jegyvásárló - és néző - látogatta a két előadást.

A sikertelenségnek kétségkívül objektív tényezői is vannak: a két produkció előkészítése közben kellett a színpad adottságaival, lehetőségeivel ismerkedni, ráadásul egy korlátozott mértékben használható színpadéval, hiszen számos műszaki kérdés a bemutatók idején még nem volt megoldva.

A kudarcnak azonban alapvetően művészi, dramaturgiai okai vannak. Először is nem volt szerencsés a darabválasztás. *A Bajcsy-Zsilinszky Endre* Hernádi Gyulának íróilag talán a legkevésbé megoldott színpadi műve. A darab - áldráma.

Pedig Bajcsy-Zsilinszky rendhagyó életútja kínálja a drámai témát: az, aki az Achim L. Andrást legyilkoló dzsentri katonatisztből németellenes, a kommunistákkal is szövetséget vállaló antifasiszta lett, csak megrendítő belső és külső konfliktusok sorozatában élhette végig ezt a változást. Tehát egy lélektani dráma lehetősége éppen úgy benne van a témában, mint egy látványosabb társadalmi összeütközés-sorozaté. Hernádi Bajcsy-Zsilinszky életútjának négy elképzelt stációjában próbálja megragadni ezt a belső és külső konfliktusrendszert, bemutatja Bajcsy-Zsilinszkyt mint Achim gyilkosát, aztán mint a német fasizmussal, majd a magyar katonai vezetéssel, illetve uralkodó osztállyal szembeforduló embert. Az első epizódot leszámítva azonban a konfliktusok az erőviszonyok torzítottsága miatt nem reálisak, Bajcsy-Zsilinszky ellenfelei Hernádi fekete-fehér ábrázolásában egytől egyig gyengeelméjűek és pojácák. (Az első jelenetben viszont stiláris és gondolati zavar az, hogy a két jelképes nőalakkal mint a Zsilinszky fiúk játékszerével játszatják Achimot !)

Tolnai Miklós és Jobba Gabi Kurt Bartsch: Kötél című komédiájában



A hős és környezete egyenlőtlenségének ez a fajta ábrázolása a visszájára fordul; nem a kisszerű környezetből hőssé magasodó történelmi személyiség képét kapjuk, hanem nevetségessé, cinikusan kisszerűvé válik a hős konfliktusa. S ez nyilván sem az írónak, sem a színháznak nem lehet célja.

De a főhős belső drámájával is adós marad a darab azáltal, hogy az egyes epizódokban más-más színésszel játszatja a szerző Bajcsy-Zsilinszky Endrét, emiatt az epizódok önállósulnak, a négy figura között belső folytonosság nem alakul ki. Ezen nem segít a befejező kép sem, amikor is a siralomházban szembesül a négy Bajcsy-Zsilinszky, és valódi drámai helyzet alakul ki. Ám az író viziójelenetekkel úgy szétszabdalja ezt az epizódot, hogy végül is a drámai tisztázás legyengül, és átadja helyét egy apologetikus mozzanatnak: Bajcsy-Zsilinszky hőssé magasztosulásának.

Szigeti Károly rendezése néhány epizódtól eltekintve tovább erősítette az írói anyag ellentmondásait. Az erőviszonyokat még inkább egyenlőtlenné tette, Bajcsy-Zsilinszky ellenfelei még a darab instrukcióinál is tökkelütöttebbek, a színészek oly mélyen alatta vannak saját és a darabból adódó lehetőségeiknek, hogy a darab egésze már-már a történelemhamisítás határát súrolja.

A rendező azzal, hogy a darab kezdetekor, az epizódok közötti intervallumokban, sőt olykor az epizódok alatt is mind a négy Bajcsy-Zsilinszkyt játszó színészt megjelenteti a színpadon, és az ő erőterükben alakulnak az egyes szituációk, megpróbálja a főhős énjei között kimondatlan konfliktust folytonossá tenni, hogy ne csak a darab végén történjen meg a szembesítés. Ennek legszebb példája - és ez rendezői telitalálat - Bajcsy-Zsilinszky Endre és Gömbös Gyula történelmileg meg nem történt párbaja, amikor a négy Bajcsy-Zsilinszky jellemvonásai, politikai tisztánlátási fokának megfelelően vesz részt a lassított mozdulatokkal végrehajtott, szépen koreografált, jelképes értékű párbajban.

Ám többnyire megmaradt a rendező a külsődleges megoldásoknál. A nézőtérről sötétben berohanó szereplők, ütemes lábdobogás, a fájdalomküszöbig erősített elektronikus hanghatások, az országgyűlési képviselő Bajcsy-Zsilinszky egyes szövegeinek a nézőtérről elmondatása, a vasajtócsapkodás, az öncélú világítási effektusok - a színpad szélére helyezett pisztoly krimiszerű világítása, a közönséget szembevakító reflektor stb. - nem helyettesítik a drámát. Leegyszerűsítő és következetlen képi szimbólumok tárháza az előadás. A legbántóbb az országgyűlés ábrázolása, amikor is a Kállay-kormány politikáját jelzendő, a színpad két oldalán sok-sok kis hintán hintázik az uralkodó osztályt jelképező statisztéria, majd a színpad közepe táján fentről leereszkedik egy a közönség fölé kilengő trapéz, erre ülteti fel - nehézkesen és ügyetlenül - a rendező a Kállayt játszó színészt. A „jelkép" szájbarágó, de amikor a miniszter fejjel lefelé lóg a trapézon, és ugyanazon a szeren fölötte áll Bajcsy-Zsilinszky, és intelmeit dörgi, zavarossá is válik, és az ötlet átgondolatlanságáról árulkodik.

A négy Bajcsy-Zsilinszkyt játszó színész - Iglódi István, Jordán Tamás, Mihály Pál, Tolnai Miklós - becsülettel és rutinból igyekszik egy-egy nem létező alakot jelezni, míg Bajcsay Mária és Tordai Teri, a két allegorikus leányalak szerepében az íróilag és rendezőileg egyaránt megoldatlan ellenpontozás reménytelen feladatával birkózik. A többi szerep megoldatlansága az eddigieknél is jobban felhívja a figyelmet arra, hogy a társulat pillanatnyi összetétele igényesebb feladatok megoldására nem meg-felelő.

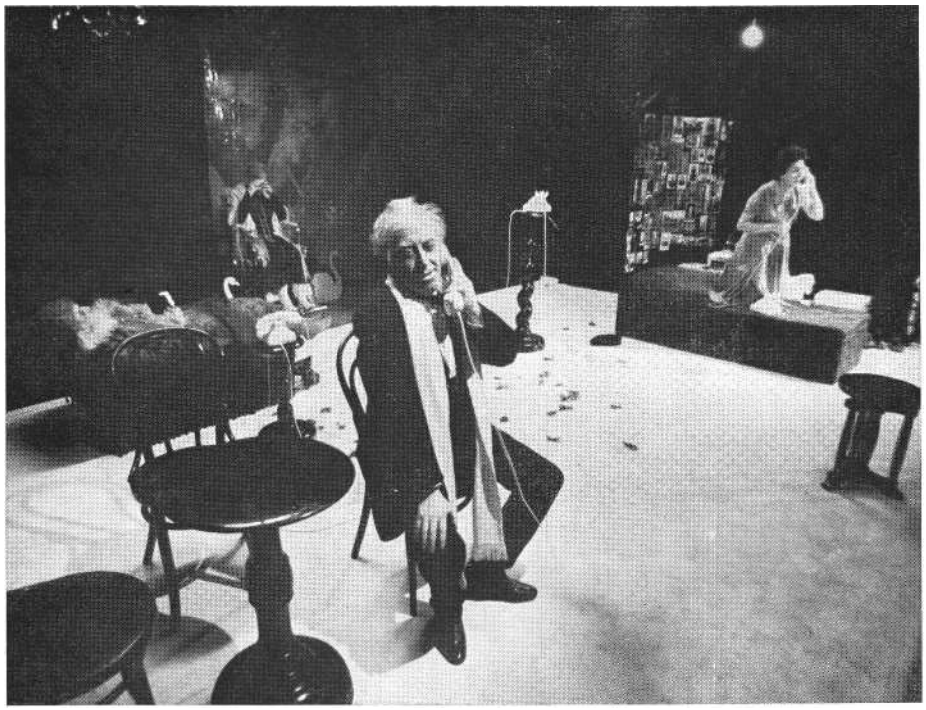
Az Ajtmatov-adaptáció szintén dramaturgiai és rendezői hiányosságokat mutat. Ajtmatov epikáját nehéz színpadra áttenni, mivel az eseménytelen epika át meg át van szőve egy sajátos lírával. Ajtmatov *Fehér hajó* című kisregényében egy kisfiú szemszögéből láttatott valóságképet átsző a kisfiú képzeletében átszíneződött másfajta valóságkép is. Ennek a többfajta rétegnek az egyidejű, mégis időben elcsúsztatott, más-más stílusban megjelenő, mégis egységes egészbe szerveződő érzékeltetése erőt próbáló feladat. Katona Imre, az előadás dramaturgja nem a kisfiút tette a darab középponti hősévé, hanem Momunt, a nagyapót. Á kisfiú narrátorrá fokozódott le. Ezáltal *az* eredeti mű legfőbb értéke, a líraiság, *az* álom, a képzelet és a valóság egymásba

Jelenet Tamási Áron: **A** búbos vitéz című mesejátékából

játszása jórészt kiiktatódott a történetből, a Momunnal megtörténő események pedig alig-alig elegendők ahhoz, hogy a darab szerkezeti vázát alkossák. Ajtmatov *Fehér hajó* című kisregényében az eseményeket a mese kötőanyaga tartotta össze, de mivel ez az előadásban elveszett, a jelenetek, az epizódok alig-alig kapcsolódnak egymáshoz. Az eredeti mű líráját a dramaturg egy másfajta lírai anyaggal próbálta pótolni : magyar és orosz népdalok, mondókák, regölők, ráolvasók hangzanak el részben a jelenetek közötti átkötő részekben, részben az egyes epizódokba beágyazva. Nyilvánvaló a szándék: emlékeztetni az eredetre, arra az időre és helyre, amikor és ahol még a két nép szoros közelségben élhetett, és ahonnan eredeztethetők legrégebbi nyelvi emlékeink. Ám ez a direkt utalás meglehetősen zavaró, mivel sehogy sem akar az ajtmatovi művel sem hangulati, sem lényegi kapcsolatba kerülni.

Az előadás sem tisztázta a dramatizált anyag ellentmondásait. Alapvetően elhibázott: az előadás képi világa. Egyrészt a színpadképet meghatározza egy mozgatható, variálható alakú emelvényrend-szer, amely elsősorban a Szarvasanya megjelenési helye, de a hegy érzékeltetésére vagy az irreális szféra jeleneteihez - például Dunajevszkij *Szabad szél* című operettjének dallamaira megjelenő matróz kiemelésére egyként szolgál. Ám ez az alkotmány oly ingatag, hogy amikor arra egy színész rálép, a nézőben minden illúzió elvész, és csak arra tud gondolni, mikor dől össze a csöppet sem szép, de nem is célszerű tákolmány. A képi világ további meghatározói az úgynevezett idolok, a különböző formájú, másfél ember nagyságú lemezek, amelyekbe ki-ki olyan alakot képzel, amilyet akar és tud. Ezek az elemek konkrét jelentésüket on nan kapják, hogy a kisfiú megszemélyesíti a folyó partján levő sziklákat, és ezek mintegy megelevenedve elkísérik őt mindenhová. Ám hogy a sziklákból hogyan lettek lemezek - leszámítva a praktikus meggondolásokat - nem tudni. Ezek az elemek - melyeket a kisfiút együttesen jelentő statisztéria mozgat - különböző módon határolják le a teret. A kirgiz törzsek viszálykodását elbeszélő-megelevenítő jelenetben például jurtát képeznek, a fehér hajóról való álmodozáskor halakként mozognak, amikor Orozkul erdőkerülő életének kisszerűségén kesereg, erdőt jelképeznek és így tovább. Az idoloknak az a legnagyobb baja, hogy nem fantáziaébresztők. Ha egyszerűbbek lennének vagy sokarcúbbak, talán többet jelentenének, de ezek szürkék, egyhangúak, fantáziátlanok. Mozgatásuk, a velük való játék pedig roppant nehézkes, emiatt - bár minden tisztelet és elismerés a Huszonötödik Színház volt stúdiósainak, akik becsülettel és fegyelmezetten végigdolgozzák az előadást - fölöslegessé, túlbeszéltté, valódi jelentés nélkülivé válnak.

Az előadás legzavaróbb mozzanata az, hogy a kisfiút személytelenné tették: tízvalahány fiatalember mint tömeg személyesíti meg. Ez tovább gyengíti a kisfiú amúgy is redukált szerepét, a néző jobbára csak a stúdiósok bonyolult és egyre értelmetlenebbnek tűnő színpadátrendezési tevékenységére tud figyelni, és végképp mellékessé válik, hogy ezek a fiatalemberek egyben a kisfiút is jelentik. Sikerült ezáltal teljes mértékben elidegeníteni a kisfiút. Érthetetlen, hogy a rendező, Iglódi István nem tudja térben, világítással, szcenikai megoldásokkal, a játék szervezésével elhatárolni a valóságban és a képzeletben játszódó jeleneteket. Úgy tűnik, mintha a rendező minden



Örkény István: **Macskajáték. Somfai** Éva **(Paula), Fodor** Teréz (Giza), Hável László (Csermlényi) és **Feleki** Sári (Orbánné)

energiáját felemésztette volna az állandóan mozgásban levő színpadi cselekvéssor koordinálása, és kevesebb figyelem jutott az egyes epizódok árnyalt megoldására. Így a színészi alakítások is megragadtak a tisztes rutinmegoldásoknál.

A balesetet szenvedett Jordán Tamás helyett a bemutatón és az azt követő néhány előadáson Kézdy György beugrással játszotta Momun szerepét. Kézdy pontosan beilleszkedett az előadás mechanizmusába, ugyanakkor a néhány órás próba mellett is olyan erős sugárzása volt, Momunt elesettségében, kiszolgáltatottságában is oly mélyen humanista embernek rajzolta meg, hogy ez az alakítás megoldásában, játékmódjában, de színészi tartásában is feltűnően elütött az előadás egészétől, a többi színész teljesítményétől. S ez nem elsősorban egy kiváló színészi teljesítmény kérdése, sokkal inkább egy alkotói módszer kritikája.

Egyfelvonásosok - előadóestek

Különböző játékhelyeken több egyfelvonásost mutattak be. A kiérleletlenség, ha más mértékben is, ezekre szintén érvényes. Remenyik Zsigmond *Pokoli disznótor* című komédiáját Petrik József rendezte az előcsarnokban, s vendégként Dayka Margit, Horváth Teri és Horváth Sándor játszotta a főszerepeket. Katona Imre - az Ajtmatov-műhöz hasonlóan - népi mondókákkal, dalokkal, játékokkal egészítette ki a kapzsiságból, feltörekvésből mindenre képes gazdáék történetét. Ezek a „rátétek" lennének hivatottak a vásári hangulatot megteremteni, ám a márványpadlón tánc helyett csúszkáló stúdiósok igyekezete ellenére sem jön létre semmilyen vásári hangulat. Petrik a darab minden túlzásra lehetőséget adó pontján enged a csábításnak, így még Horváth Teri és Horváth Sándor gazda házaspárja is túljátszott, harsány, a kántort, a bírót, a jegyzőt játszó színészek produkciója pedig rossz értelemben vett amatőr munka, és ízléstelen is. A két vándorlegény, akik a játék „pozitív" szereplői lennének, oly halványak, hogy képtelenek a gazdáék ellenpontjává válni. Dayka Margitnak alig van néhány mondata. Csak ül a kemencepadkán és néz. De ez a nézés az előadás élménye, süt belőle a megalázottság, a fölöslegességérzés miatti szomorúság. Miután az Öregasszony meghal, beteszik egy teknőbe, és a darab végén mint jóságos kísértő tér vissza: kihempergetik a legények a teknőből. Dayka Margit minden megmozdulása, megszólalása erőt sugárzó, még akkor is, ha nincs szerves kapcsolat a darab egésze és az ő szereplése között. Elgondolkodik a kívülálló néző: vajon méltóbb feladat nem akadt volna Dayka Margitnak ?!

Nagyon harsány, mégis tökéletesen stílusos, egységes produkció az Iglódi István rendezte *Kötél*, Kurt Bartsch komédiája (fordító: Eörsi István). A színészek elemükben vannak, hiszen hús-vér figurákat játszhatnak. A lihegő, törtető, magáért a lótás-futásért lótó-futó funkcionárius groteszk útját nőtől nőig, a nagybetűs közélet és a kisbetűs magánélet értelmetlen összeütköztetését pellengérezi ki a darab. Iglódi pontosan ráérzett arra az elidegenítő játékmódra, amelyben a szituációk egyszerre valódi értékűek és idézőjelbe tettek. Ezt a stílust a színészek kitűnően érzik és ismerik. Tolnai Miklós a funkcionárius szerepében sistergő kedvű játékmester. A játék során fokozatosan kopik le róla a funkcionárius póz, de Tolnai főhőse képtelen megtalálni valódi alakját, helyét az életben. Ettől egyre értelmetlenebbül rója megszokott, de szűkülő köreit, útjait, egyre értetlenebbül szemléli, hogy egyik nőnél sem találja meg a boldogságát. Tordai Teri, Papadimitriu Athina, Jobba Gabi különböző nőtípusok jellegzetes, csaknem karikatúráig torzított rajzát adja. Jobba Gabi gombócevése a komikus lehetőségek ízléses kihasználásának iskolapéldája. Iglódi az egész előcsarnok területét bejátszatja, méghozzá úgy, hogy az előadás elején a magánélet szférája elfér egy kis dobogón, és az egész terem a közéleti ember mozgástere, aztán egyre nagyobb helyet szakítanak ki a játéktérből a magánéletet bemutató jelenetek. A munkások és a kiemelt káder kapcsolatát, annak változását didaktikusság-mentesen, szituációkban ábrázolja a rendező. Kitűnő a darab zenéje és a színészek, a zenekar valóban song-játékká avatja a produkciót. Ez az előadás meg-sejteti, milyen lehet az a népszínházi játék, ami minden helyszínen, falun és városban, művelődési házban és vásártéren egyaránt előadható, és ami kifejezi a színház gondolati alapállását is.

Albee *Homokláda* című lírai groteszkjét Ruszt József rendezte. (Fordította: Borbás Mária.) A parányi folyosó-kiszögellésben alig negyven-ötvenen fér-nek el összezsúfolódva a négyszer négy méternyi játéktér körül. A falon Leonardo da Vinci ismert, az emberi test arányait szemléltető rajzának felnagyított és szakállassá, szégyenlősre torzított mása, a tér közepén egy játszótéri homokozó, amelyben egy embernagyságú, szépen felöltöztetett női rongybábu fekszik. Bejön két férfi, az egyik úszónadrágban, kezében hegedűvel, a másikon zsakett, de inge nincs. A bábut érzéket-lenül kiviszik, keresik a helyüket, a zenész elkezd játszani a hegedűjén, de valami nem stimmel. Rájönnek: a szerep és a forma nincs összhangban, ezért átöltöznek. A zsakettes leveti a ruháját, az úszónadrágos felveszi, most már mindenki végezheti a maga dolgát, a zenész hegedülhet, a másik tornázhat. Bejön Apuci és Anyuci, bevezetik a Nagyanyót, és befektetik a homokozóba. Elkezdődik a hátborzongató szertartás, egy kiüresedett ceremónia, a Nagyanyó agonizálása. Ruszt láthatóan gondosan ügyelt a forma precíz megkonstruálására, hogy a kiüresedett ceremóniaformá-

ban felvillanthassa az egyes alakok lényegét, mindenekelőtt Nagyanyó félhalott állapotában is emberi mivoltát. A forma és a magatartásformák ellentétéből keserű grimasz született: ilyen érzéketlenek vagyunk, imigyen korcsosulunk generációról generációra, így üresednek ki az emberi kapcsolatok. Marsek Gabi minden túljátszás nélkül félelmetesen jeleníti meg az öregkori infantilizmus állapotában levő Nagyanyót, alakítása oly szuggesztív, hogy fölöslegesnek tűnik túlzó maszkja. Jordán Tamásban él még valami Apuci jobbik feléből, de Anyuci árnyékaként ez a maradék emberség is vissza van fojtva. Tétovasága, megszólalni vágyó kezdeményezései tökéletesen fedik az író és a rendező alkotta figurát. A többi szereplő nem tud mit kezdeni a darabbal. Bor Adrienne merev, görcsös szerepformálása eleve lehetetlenné teszi, hogy Anyuci abszolút érzelmi kiüresedését ábrázolja, Pelsőczy László fiatalembere se nem a halál, se nem a halál angyala. A darab kulcsmozzanatát - amikor a ceremónia tárgyként funkcionáló szereplő, a hozzátartozókkal ellentétben, emberi szóval és gesztussal segít az utolsó perceit élő öregasszonynak - Pelsőczy csak jelezni tudja. A zenész, Szunyogh Xavér megelégedett a zenei kísérettel. Ennek a miniatűrnek minden alkotóeleme pontosan ki van egyenlítve, de mivel az öt szereplőből három az ábrázolandó figurának csak a körvonalait adja, felborul az előadás egyensúlya, és csak részértékek születnek.

Platón *Szókratész védőbeszéde* a jelenlegi változatban óriási monológ. A né-hány évvel ezelőtti nagy sikerű előadásból csak egy mellékszereplő maradt, Melétosz, a vádló. Szókratész ebben a variációban eleve vesztésre álló ember, beszéde az utolsó próbálkozás, hogy tisztázza magát a vádak alól, de tisztessége, egész eddigi élete parancsolóan írja elő számára, hogy védekezése vádbeszéddé változzon. Jordán Tamás kelti életre Szókratészt. Alakításában egy pillanatra sem kísért Haumann Péter majd egy év-tizeddel ezelőtti kiváló teljesítménye, ez a Szókratész egészen más ember. Az előadás a hajdani kerengő két lépcsőlejáratának találkozásában játszódik, a nézők a lépcsőkön ülnek, és Jordánnak csak néhány lépésnyi helye van a lépcsők között és a lépcsőkön. Jordán szüntelenül jár-kel, lépcsőről fel és le, s közben szinte mindenkinek a tekintetével találkozik a pillantása. Szinte egyenként teremt kapcsolatot a parányi nézőtér minden né

Muszorgszkij: **Egy** éj **a** kopár hegyen című operájának egy jelenete

zőjével és vonja be őket a maga és a szókratészi igazságok áramkörébe. Személyes jellegűvé válik a jelenlétünk ezen a tárgyaláson, Jordán belénk szuggerálja Szókratész kételyeit éppúgy, mint az igazságba vetett töretlen hitét, együtt megyünk vele végig a szókratészi dialektika útján. Ez a személyes kapcsolat és az ennek következtében létrejövő felismerés (a szókratészi példák és igazságok mennyire áttétel nélkül érvényesek mindennapjaink problémáira) teszik az előadást különleges szellemi élménnyé.

Pilinszky János *Síremlék* című színművének lényegét Törőcsik Mari hallatlan intenzív színészi jelenlétével csaknem egymaga képes megjeleníteni. Ám az előadás egésze félresikerült, Maár Gyula megelégedett a mű legkülső rétegének érzékeltetésével. *A Homokládához* hasonlóan a Pilinszky-mű is az emberi kapcsolatok hiányáról, torzulásáról szól, végletesen irracionális helyzetben. Az asszony, akinek bűvköréből sem a férj, sem a szerető, sem a rajongó, sem a postás, sem a Medve nem tud szabadulni, tulajdonképpen nem is élő személy, csupán egy síremlék. A darabban hagyományos értelemben vett cselekmény nincs, a szereplők között érdemleges kapcsolat, konfliktus nem alakul ki, mégis elviselhetetlen feszültség akkumulálódik, mígnem megölik az asszonyt. Megölik az érzelmileg amúgy is élőholtat. Az előadásban Törőcsik rejtélyes mosollyal fekszik egy kőkereveten szürreális hatásra törekvő térben (felhalmozott gumiabroncsok, paravánok, élénk színpamacsok, oldalt a falhoz dőlő, múlt századvégi eleganciájú férfi, széles karimájú kalappal, a gumiabroncsok között ődöngő peckes férfi látcsővel, szüntelenül ivó medve). Az asszony körül levő szereplők jól-rosszul felmondják Pilinszky szövegét. De hiányzik a szavak mögött gyűlő feszültség, melyet többek között a mű sajátos, az egymással nem túl szoros összefüggésben levő szövegrészek közötti csendre szünetekre épülő ritmusa ad, valamint az az eseménytelen cselekvéssor, mely egy-egy ilyen csendben létrejöhet. De a csend is és a csend tartalmának megjelenítése is hiányzik, marad Törőcsik mosolya. Ám ez egy egész előadásra nem elegendő.

A dramatikus művek mellett a színház lehetőséget adott néhány művészének, hogy önálló esttel is bemutatkozzék. Tardy Balázs Karinthy Frigyes műveiből állította össze műsorát. *A Tanár úr kérem* adja az összeállítás gerincét, *a Jó tanuló felel* diákos humorától jut el Tardy a *Találkozás egy fiatalemberrel* keserű önvizsgálatáig. Tardy előadói erejét mutatja, hogy az olvasásból vagy pódiumról ismert Karinthy-műveket is újra tudta értelmezni.

Jordán Tamás négy főszerepe mellett *Szeretnének* című József Attila-estjét is bemutatta. Jordán úgy képes magához hasonítani a verseket, úgy tud belebújni a versek lényegébe, hogy a költő gondolatai szinte sajátjaiként szólalnak meg. Ez a személyesség, ami Szókratészének is fő erőssége, József Attila fiatalkori vagy kevésbé ismert verseit épp olyan élővé teszi, mint a közismert nagy gondolati költeményeit. Okos, pontosan értelmező Jordán versmondása, de ez az okosság nem válik *száraz* magyarázattá - mint ahogy ez mostanában oly divatos , hanem szokatlan szenvedélyességgel párosul.

Jobba Gabi *Buta Auguszt* címmel, *fő*-

leg Brecht-művekre épülő bohócműsort állított össze. Meglepetés ez a műsor. Annyi egy kaptafára húzható szerep után Jobba Gabi színészi eszközei megújultak, és bizonyítja, hogy remek, fanyar humora van. Szinte mindent tud, amit egy intellektuális bohóctól elvárunk, karakterisztikusan mozog, kiválóan énekel, számai nemcsak önmagukban kitűnően megoldottak, de csaknem minden pillanatban valami mélyebb, vagy éppen ellenkezőleg, parodisztikus ön- és pályatársperszifláló, stíluskarikírozó réteget is felvillant. Á szerkesztésben a komikus és az elgondolkodtató számok aránya és egymásutánja, a műsor egészének a tragikus felhangú művek irányába billenő összeállítása arról tanúskodik, hogy tisztában van színészi teljesítőképességével. Műsorával egy igényes, gondolkodó ember önportréját is megrajzolja.

Önálló műsorral mutatkozott be Sándor György, Bródy János és Cseh Tamás is. Bródy ezúttal régebbi és újabb dalaiból adott válogatást. Műsorát a nosztalgia és a bizonyítani akarás jellemezte. Nemhiába gondolt vissza nosztalgikusan régebbi énjére, és hiába volt a bizonygatás, miszerint nem változott sem ő, sem a többiek, bizony változtak - és a műsor azt bizonyította - nem előnyükre: az újabb számok zeneileg és szövegükben igénytelenebbek a régebbieknél. Cseh Tamás viszont Antoine és Désiré című új lemezének dalait énekelte, Bereményi Géza groteszk-lírai szövegére s a rá jellemző fanyar zenei és előadói stílusban. Váltásai, csendjei, kihagyásai, zenei és szöveg-beli fordulatai a néző-hallgató intellektuális részvételét igénylik, ettől izgalmas Cseh Tamás estje.

Akárcsak Sándor György *Lyukasóra* című műsora. Sándor György odaáll az íróasztal mögé, az összefirkált tábla elé, vagy lesétál a pódiumról és beszél. Néhány gesztus, a szavak, szótagok között egy parányi szünet, és az, amit mond, rögtön mást is jelent, mint amiről a szövegösszefüggésből elsősorban szólnia kell. S hiába beszél ő az iskolai élet furcsaságairól, hol realisztikusan, hol szürreálissá torzítva a jelenségeket, nemcsak az iskoláról szól a mese, hanem mind-annyiunk életéről. Ez a kettősség adja Sándor György művészetének lényegét. Keserű nevetésre ingerel műsorával, legabszurdabb ötletei is mélyen a valóságban gyökereznek, nem véletlenül nevezi magát humoralistának, valójában, mint minden igazán jelentős komikus, ő sem csak humorista, de egyben megrög zött humanista is, és mint ilyen, a nevetés segítségével kívánja közönségét jobbítani. Gyilkos erejű Sándor György humora. Amit célba vesz, azt ízekre szedi, ezáltal bizonyítja annak abszurd voltát. S ezzel a bizonyítással már a kipécézett valóságdarab nem ugyanaz lesz, tudatunkban újjárendeződik, de úgy, hogy kevesebb közhely, megszokott, rossz beidegzés tapad ezután hozzá.

A társművészetek közül két táncprodukció - a Pécsi Balett szólistáinak, Bretus Máriának és Hetényi Jánosnak *Oda* című kamaraműsora, valamint a Vasas Táncegyüttes előadása - a majdani önálló táncszínházi produkciók élményét előlegezte. Enzsöl Tünde és Szeverényi Ilona cimbalomművészek közös preklasszikus és modern szerzőket bemutató hangversenye viszont bármilyen magasrendű zenei élményt jelentett - és a maga nemében zenei csemegének is számított, hiszen a Zeneakadémián sem gyakran hallani cimbalomkoncertet -, kirítt a színházi produkciók futószalagon pergetett sorából.

A Népszínház - tervei szerint - helyet kíván adni a legkiemelkedőbb amatőr színházi előadásoknak csakúgy, mint a főiskolai vizsgaelőadásoknak. Ennek a törekvésnek szemléltetésére játszott az előcsarnokban az Orfeó-bábegyüttes. *Előadás után* című játékuk kombinált bábtechnikára épül, az együttes teljesítménye magas színvonalú művészi képességről tanúskodott, de a bábozásnak a megszokottól eltérő, kifejezetten intellektuális élményt nyújtó lehetőségeiről is.

Akik az országot járják

Az utazó társulatok munkájában nem érezhető az a kiérleletlenség, ami a várszínházi előadásokat általában jellemzi. Szerencsére az előadások a Déryné Színház jó hagyományainak szellemét tükrözik, mindegyik tisztes teljesítmény, ha művészi szempontból nem is mindegyik egyformán kvalitásos.

A gyerekeknek Tamási Áron mesejátékát, *A bűbos vitézt* mutatták be Farkas Ferenc zenéjével, Csongrádi Mária rendezésében. Ami feltétlenül dicséretes - és ez a többi utazó produkcióra is érvényes - az a díszlet, a jelmez, általában az előadások képi világának igényessége. Wegenast Róbert díszlete néhány kopjafával érzékelteti Tamási világát, ugyanakkor funkcionálisan is jól használható. Rimanóczy Yvonne jelmezei színpompásak, a figurákat és az előadás légkörét egyaránt jellemzik, az erdő állatai különösen kedvesen emberformájúak. A rendező a kis színpadra tervezett előadásban úgy szervezi a játékot, hogy az mozgalmas-nak hat, mégsem érződik a színpad zsúfoltnak, még akkor sem, amikor tucatnyian vannak a színen. A színészi alakítások egy általános, úgynevezett „gyerek-színházi" játékmodort képviselnek, ami nem különösebben szerencsés éppen Tamási Áron darabjánál. A túlhangsúlyozott, szájbarágó szövegmondással elvész a Tamási-szöveg nyelvi, ritmikai szépsége, a mórikált játékmód pedig megöli azt a varázst, mely ezt a valóság elemeiből épülő mesét oly igen jellemzi.

Marcel Achard *A bolond lány* című komédiája óriási siker volt néhány éve mindenütt, ahol játszották. Hasonló siker vár a Népszínház előadására is. Lacina László korrekt rendezésében elsősorban az események világos kibontása érvénye-sül, de egy kicsit több az előadásban a szentimentális megoldás annál, amennyit a darab elbír. Az igényesség a szórakoztatásban: azt kellene jelentse, hogy a szentimentalizmus, az olcsó érzelmesség csábításának ne engedjen a rendező, még egy ilyen habkönnyű darabbal sem. Ez csak nyomokban fedezhető fel ebben a produkcióban, leginkább Szigeti Géza elegáns Sevigne-alakításában. Szigeti fölényes szakmai biztonsággal találja meg az alak gyengéit, és ezeket a kellő pillanatban karikírozza is, de úgy, hogy nem lép ki a figurájából, nem kacsint ki a közönségre, mégis érzékelteti a távolságot figura és színész között. Élvezetes összjátékot produkálnak a többiek, Illyés Mari, Lestyán Katalin, Szántó Margit, Vereczkey Zoltán is.

Nemes missziót teljesít az operatársulat. Számos vígopera kamaraváltozatát játszották már nagy sikerrel, igen emlékezetes volt Kodály Zoltán *Székely-fonójának* zeneileg, színpadra állításban egyként igényes előadása. A Népszínház keretében tartott első bemutatójuk nagy erőpróbát jelentett a társulatnak. Muszorgszkij *Sorocsinci vásár* című operatorzóját *Egy éj a kopár hegyen* címmel adják elő (ennek a népszerű szimfonikus költeménynek énekkari változatával bővítették ki az operát). Muszorgszkij zenéje a társulat egy részének túl nehéznek bizonyult, s a zenekari szólam kamarazenekarra hangszerelése - mindössze tizenhét zenész áll rendelkezésre - sem sikerült úgy, ahogy az korábban az olasz vagy német vígoperák esetében történt. Így az opera zenei része kissé bizonytalan. A szcenikai megoldásoknál viszont nagyot

markoló szándék érződik, a kis színpad kereteit feszegető megoldásokat használ a rendező, Kertész László. Kirívó példája ennek Gricsko, a szerelmes parasztlegény álmának megjelenítése. Színes szalagok, villogó kék fény, vörös pontfény, tánc, énekkara szalagok között - mindez azonban nem a művészi eszköztár gazdagságának kifejezője, hanem ellenkezőleg, figyelmeztető, hogy a techníkai és térbeli lehetőségek nincsenek összhangban a szándékkal. Az opera legélettelibb részei a parasztkörnyezetben játszódó életképek. Ekkor elemiekben vannak az énekesek, megélénkül a színészi játék, és természetesebbek lesznek a szólamok is.

Stilárisan elhibázott előadás Jevgenyij Svarc *Hétköznapi csoda* című meséje felnőtteknek. Svarc színműve olyan rezignált mese, amelyben a bohókás varázsló szerelmese kedvéért gazda lesz, és sokévi házasság után is szerelemmel csüng asszonyán, de örök kamasz marad. A király nem tökkelütött despota, hanem azért félelmetes, mert szeretetreméltó, kedves ember létére válik zsarnokká, s az udvartartás nem kelekótyák gyülekezete, hanem mindenkinek megvan a hétköz-napi búja-baja, értelmetlen mindennapi tevékenysége. Igazán csodás a két fiatal tisztasága, szerelme és egymásratalálása. A Petrik József rendezte előadás két pólus között billeg, hol népszínművet látunk, hol bohózatot. De csodát nem. Hiába jól megoldottak a gazda jelenetei, ha azok egy földhözragadt parasztábrázolást mutatnak, és hiába mulatságosak a király udvartartásának epizódjai, ha azok sehogy sem igazodnak a darab szelleméhez. Így ahány jelenet, annyiféle stílus, és az előadás menthetetlenül az érdektelenségbe fúl. Csak kehér Ildikó (Hercegnő) és Markaly Gábor (Medve) éreztet meg valamit Svarc művének szépségéből.

Az utazó társulatok, de az egész Népszínház bemutatkozó előadássorozatának legkiemelkedőbb produkciója *a Macskajáték.* Örkény István tragikomédiáját vendég, Brigitte Soubeyran, a berlini Volksbühne rendezője állította színpadra, a díszletet és a jelmezeket szintén a Volksbühne tagja, Helmut Brade készítette. E találkozás - jó néhány hazai ellenpéldá-
ul szemben - ékes bizonyíték arra, hogy különböző nemzetiségű művészek együttműködésével jelentős művet lehet létrehozni ...

Á rendező és a díszlettervező megtalálta azt a közös pontot, amelyben találkozhatott a társulat színészeinek stílusa z ő ettől igencsak elütő színházi látásmódjukka]. Olyan teret képeztek, amely egyfelől hangsúlyozottan színpadi, másfelől minden zugában otthonos és célszerű játéktér. A színpadon mintha egy doboz lenne, ennek a doboznak csak a kerete van meg vasból, erre a keretre számos világítótestet szereltek. A dobozon belüli térben jobbra helyezkedik el Orbánné ágya., polca, kisasztala, jobb oldalon egy asztal székekkel, a bútorok stílusa olyan semleges, hogy szobaberendezés csak-úgy lehet, mint kávéházi. A színpad mélyén egy fülkében áll Giza tolószéke, háta mögott a magazinok színes városképeinek modorában készült tájkép. A bútorok között mindenütt telefon, asztalkán, állványon, földön. Ez az első látásra zűrzavaros tér tökéletesen funkcionál, egy pillanatra sem kétséges, hogy mikor milyen minőségben szerepelnek az egyes térrészek, ugyanakkor a sok telefon képileg is kifejezi a rendezőnőnek azon koncepcióját, hogy ebben a darabban különösen nagy szerepe van a kommunikációnak vagy a hiányának, annak, hogy Orbánnénak - és mindnyájunknak - menynyire: fontos a kapcsolattartáshoz, az emberi élethez a másokkal való érintkezés, a kommunikáció.

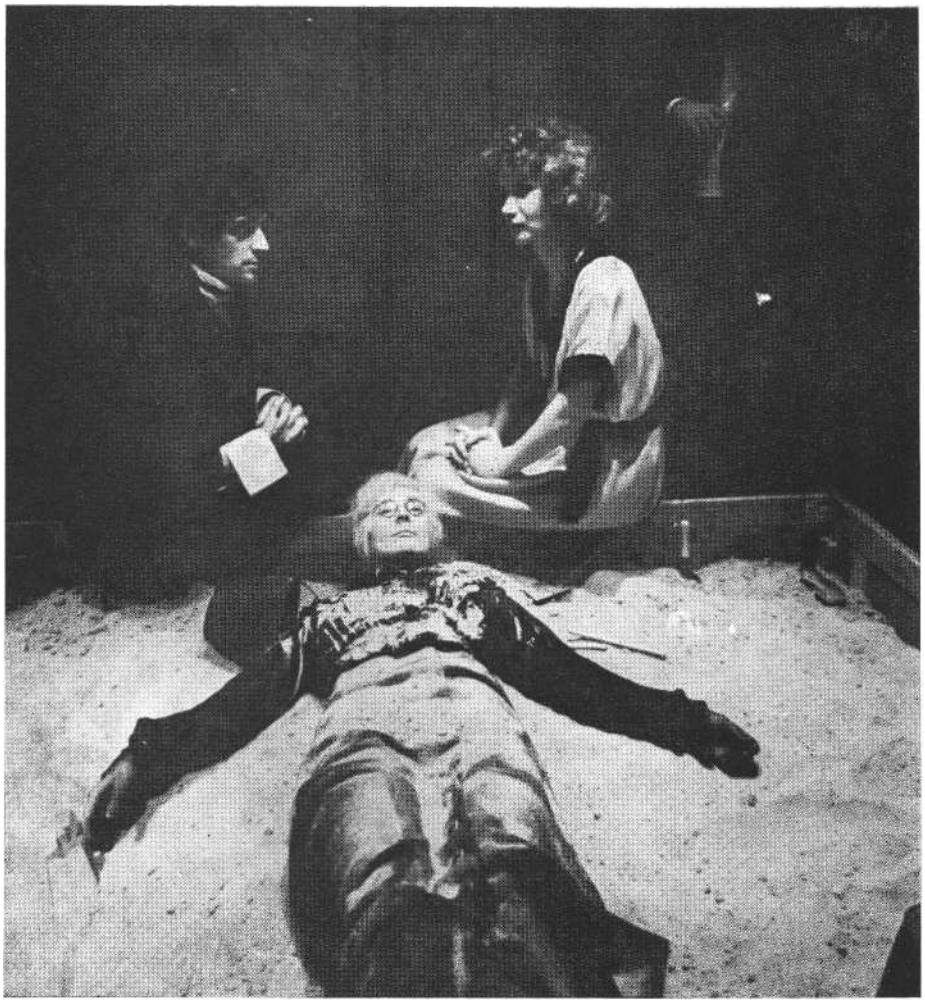
A rendezőnő csak Orbánnét tekinti reális és „pozitív" figurának, ennek meg-felelően az Orbánnét játszó Feleki Sári az egyetlen, akin nincs különösebb smink. Mindenki más, különböző mértékben, álarcot hord. Van, aki éppen csak észrevehető smink mögé rejti az arcát, ez a smink lehet az öregség vagy a sanyarú sors által megtört ember jelzése, mint Gizánál és Egérkénél, és]ehet egy taszító társasági álca, mint Ilusnál és Józsinál. És van, akinél ez az álarc valóságosan is az, mint Csermlényi Viktornál, Paulánál és Cs. Bruckner Adelaidánál Őket a rendezőnő Orbánné érzelmi, emberi el-lenpontjának tekinti, ezért őket karikaturisztikusan elrajzolja. Paula - Somfai Éva alakításában - mint egy báb mozog, lábai tuskóformára vannak kitömve, a cipője oly magas sarkú, a szoknyája oly szűk, hogy pipiskedni is alig tud, a szája csücsörítve, az arca feltűnőre kifestve, mozdulatai közönségesek, keresettek. Csermlényi Viktor arca szürkére van alapozva, a különben vékony termetű színészitek, Hável Lászlónak műtokája, löttyedt hasa van, a járása totyakos, szortyogva veszi a levegőt - valóságos színészi átváltozásnak vagyunk tanúi. Ezzel szemben Feleki Sári. Orbánnéja maga a természetesség, ettől a kontraszttól minden szájbarágás nélkül közvetlenül átél-

Buta Auguszt. Jobba Gabi önálló estje

hetővé válik a darab igazsága, a szerzőnek az életet mindig újrakezdeni tudók melletti állásfoglalása. Gizát nagyon finom eszközcikkel játssza Fodor Teréz, és nemcsak kiválóan nyávog az Egérlét játszó Balog Judit, de megrendítő perceket szerez levélfelolvasó monológjával, anélkül, hogy az előadásból kilógó magánszám lenne. A vaskereten levő reflektorok segítségével fél négyzetmétereket tud bevilágíttatni a rendezőnő, így a színpadon minden világítási effektusnak roppant fontos szerepe van. Nemcsak a helyszínváltásokat jelzi, de egy-egy tárgy - például telefon - vagy részlet kiemelése - Orbánné méregbeszedése után a fejére szűkülő fény - is dramaturgiai fontosságúvá válik.

Mit tesznek a közművelődésért?

A Huszonötödik Színház eddig is tartott rendhagyó irodalomórákat, amelyek cél-ja nem annyira egy-egy irodalomtörténeti fejezet illusztrálása volt, sokkal inkább az irodalom, a művészet megszerettetése. Ezeket - klub- és könyvtárkörnyezetben is - rendszeresen továbbfolytatják. A Népszínház közművelődési tevékenységét más területekre is kiterjeszti. Az utazó társulatok például egy-egy irodalmi összeállítást is készítenek, és ezzel járják turnéjuk környékén a falvakat, kollégiumokat, klubokat, iskolákat. Moldován Domonkos szerkesztette és rendezte a *Macskajáték* társulatának az *Ördögi kísér-*



Albee: Homokláda. Jordán Tamás (Apuci), Marsek Gabi (Nagyanyó) és Bor Adrienne (Anyuci) (Korniss Péter felvételei)

tetek című, régi és mai varázslásokat, hiedelmeket, babonákat feleleventő mű-sort. *Biztató a szerelemhez* címmel a legszebb magyar szerelmes versek hangzanak el, *Képtelen természetrajz* címmel vidám versek, prózai művek szólnak az ember és az állatok kapcsolatáról. *Itt Karinthy Frigyes költő, a XX. századból* című műsorban keresztmetszetet kaphat a néző a nagy humorista életművéből.

Az operatársulat- kapcsolódva az előadáshoz - az orosz Ötök zeneszerzőit mutatja be *Zenés legenda és regölő* című összeállításában. Á legkisebbeknek készült a *Győz az igazság* című önálló műsor mesedramatizálásokból. Ezek a műsorok változó sikert aratnak. Van, ahol olyanok a körülmények, hogy színházi előadást nem lehet játszani, de ezeket az irodalmi műsorokat igen, ám a közönség egy része ezeket nem tekinti teljes értékű előadásnak. Van, ahol kisiskolásokat vezényelnek ki a nagyobbaknak szóló műsorra, ám a műsorok szerkezete, az előadók rutinja nem megfelelő ahhoz, hogy a közönségösszetételnek megfelelően igazítsanak a programon. A legtöbb helyen azonban sikere van ennek a kezdeményezésnek.

Más módszerekkel is kísérleteznek. A Kulich Gyula téri színházban, ha majd elkészül, nemcsak a várszínházi és az utazó társulatok előadásai láthatók, hanem meghívott együttesek - hivatásosak és amatőrök -, előadóművészek is fellépnek, és minden előadás után közönségtalálkozóra nyílik lehetőség, kellemesen berendezett klubban találkozhatnak a nézők a művészekkel vagy nézőtársukkal.

Érdekesnek ígérkezik a Beloiannisz Híradástechnikai Gyárral kötendő szerződés. Ennek értelmében a Népszínház a gyár minden színházművészettel kapcsolatos igényét kielégíti, legyen az ünnepi műsor vagy közönség-művész találkozó, szabadegyetemi előadás vagy színházlátogatás.

Mindezek azonban a most formálódó színházi tevékenység első lépései csupán. A közművelődési feladatok meghatározásához és teljesítéséhez hasonlóan számos más, a további működés szempontjából létfontosságú kérdést kell a közeli és távolabbi jövőben kidolgozni. Az egyik legnagyobb gondjuk például a vidéki előadások szervezése. Jelenleg a volt Déryné színházi szervezők végzik ezt a munkát, a társulatok élén pedig szakképzett népművelők állnak. Mivel megváltozott a színház játékrendje, közművelődési célja, az eddigi szervezői gyakorlattól eltérő munkára, sok tekintetben népművelői tevékenységre lenne szükség. Pontos igényfelmérésre, olyan alapvető kérdés tisztázására, hogy az egyes művelődési házakban milyen a színpad, milyen technikai lehetőségek vannak, hogy ne forduljon elő az, hogy a Népszínház szervezője olyan helyre köt le előadást, ahova nem fér be a díszlet. De nemcsak igényeket kell felmérni, hanem az igényeknek elébe is kell menni, alakítani, formálni. Meg kell keresni azokat a lehetőségeket, melyeknek segítségével az eddiginél jobban megtalálja egymást a produkció és a közönség. Esetleg úgy is, hogy egy-egy olyan községben játszanak, amelyben alkalmas színpad van, de ha telt házra nincs igény, a közeli falvakból szervezzék a közönséget, és szállítsák oda-vissza őket. (Egy színházi néző jegyéhez az árán felül az állam több mint negyven forintot fizet; ez a dotáció a Népszínház utazó volta miatt nyilván több. Talán kifizetődőbb len-ne, ha nem a színház menne sokfelé, ha-nem különbuszok szállítanák a közönséget a falvakból egy-egy központi művelődési házba vagy színházba!)

De megoldandó a társulaton belüli egészséges fluktuáció is, hogy a lehetőségek szerint mindenki ott és azt játssza, ami felkészültsége és tehetsége alapján neki is, a színháznak is a leghasznosabb. Vagy említhetnénk a kétféle játékrendben dolgozó színházi formáció egymáshoz közelítését, a társulatok közötti átrendeződést, a produkciók kifutásának optimális meghatározását, és mindenekelőtt a színház markánsabb műsorának, arcélének megteremtését.

Önmagában attól, hogy elkészült - nem végleges adatok szerint - százmillió forintért a Várszínház, hogy hosszú hónapok munkájával és nem csekély összegért átalakítják a Kulich Gyula téri színházat, valamint összevonnak két társulatot, nem lesz még valóban új szín-ház. Hosszú idő kell ahhoz, hogy a két társulat tagjai, valamint az új szezonra oda szerződők egy társulattá kovácsolódjanak, hogy véglegesen beigazolódjék egy ilyen színházi nagyüzem létjogosultsága.

Csupa kérdés, csupa feladat. Az eltelt néhány hónap ezeknek pontos megfogalmazására is alig volt elég. A többi a művészi alkotómunka során alakulhat ki, nem függetlenül a színházi szervezetben bekövetkezett és bekövetkező változásoktól. Éppen ezért a közvélemény és a szakma fokozott figyelme - és támogatása - kíséri a Népszínház további útját is.

MIHÁLYI GÁBOR

Mondanivalóról és stílusról

Moliére Pesten és Kaposvárott

Klasszikusokat mindig fel lehet újítani, hiszen mindig akadnak fiatal nézők, akik először találkoznak színpadon a halhatatlan remekművekkel. Valójában azonban akkor érdemes ilyen felújításra vállalkozni, ha az új bemutató valóban „újítást" hoz, tartalmi elemzésben, mondanivalóban, stílusban.

Az új Molière-bemutatókban kétségtelenül észrevehető a rendezők, Lengyel György és Szőke István törekvése a klasszikusok egyéni, eredeti megszólaltatására, a hagyománytól, az ismerttől való eltérésre.

A Madách Kamaraszínházban az előjátékként színre vitt *A versailles-i rögtönzés* megkezdése előtt két színész - a játék konvenciója szerint Molière együttesének két tagja - felolvassa vezetőjük XIV. Lajoshoz írt kérvényét, amelyben Molière a *Tartuffe* bemutatásának engedélyezését kéri. A király, akinek személyét egy háttérbe állított, arc nélküli, az arc helyét éles fénnyel megvilágított hatalmas mellkép jelzi, elutasítja a kérelmet, s így Molière a színészeivel próbálni kezd.

Nagyjából így indítja Ljubimov is a maga híres *Tartuffe-rendezését* a Taganka Színházban, csak ott magát a *Tartuffe-öt* kezdik el próbálni, itt pedig *A versailles-i rögtönzést.* Ennél lényegesebb különbség, hogy Ljubimov Tartuffe-próbájából megérthetjük, miért vonakodott olyan sokáig XIV. Lajos engedélyt adni ennek a klerikális bigottságot, a korabeli közállapotokat gúnyoló szatírának a bemutatására. A Lengyel György által színre vitt *Tartuffe* viszont nem háborította volna fel a nagy befolyású Oltári-szentség Társulatot, amely annak idején Molière fejét követelte. Ez az előadás óvakodik attól, hogy a legcsekélyebb mértékben is megbántsa a hivők érzékenységét. A vallásosság motívumát a rendezés, amennyire csak teheti, háttérbe szorította. Orgon házában egyetlen keresztet, szentképet sem látunk, Tartuffe kezéből is hiányzik az olvasó, a rózsa-füzér. Ezen túlmenően Tartuffe - Sztankay István alakításában - egy cseppet sem ellenszenves. Sőt! Az egyetlen valamirevaló férfi a színpadon. Amikor el akarja csábítani Orgon feleségét, már-már a Renalné meghódítására törekvő julien Sorelre emlékeztet bennünket.

Kétségtelenül meghökkentő szerepértelmezés.

De szólnak mellette érvek.

Jouvet magyarázza tanítványainak Molière-könyvében, hogy Tartuffe szerepét Molière Du Croisyra, a társulat hősszerelmesére osztotta. Franciaországban valójában csak a tizenkilencedik *század* utolsó évtizedeiben, az állam és az egyház elválasztásáért folytatott antiklerikális harcok idején kezdték el ezt a komédiát vallás-ellenes szatírának játszani, s akkoriban alakult ki az a hagyomány, hogy a cím-szereplőt antiklerikális karikatúraként állítsák színpadra. Major Tamás is ebben a felfogásban keltette életre a maga felejthetetlen álszenteskedőjét. Kállai Ferenc Tartuffe-alakításából már hiányoztak a karikaturisztikus vonások, neki elhihettük, hogy nem minden esély nélkül próbálkozik meg Elmira elcsábításával. De amennyire emlékszem, az ő szerepértelmezése sem tüntette el Tartuffe-jének ellenszenves, visszataszító vonásait. Máig sem felejtem el Verebes István kaposvári Tartuffe-jét, aki szereleméhes, pattanásos, piszkos körmű suhancként láttatta velünk Orgon kegyeltjét.

Sztankay Tartuffe-jét mindenekelőtt környezete teszi problematikussá. Ha ő a színpadon a legvonzóbb férfi, akkor hitelüket vesztik Dorine szavai, miszerint Tartuffe „igazi csúf pofa". „Arca virágzik, és piroslik a füle ...", mondja később róla. Nehéz lesz megérteni, miért ellenkezik Mariane annyira a Tartuffe-fel kötendő házasság terve ellen, hiszen a színpadon bemutatott Tartuffe annyival valakibb, súlyosabb, vonzóbb személyiség, mint Safranek Károly, aki Valért, a fiatal lány szerelmesét próbálja velünk kevés sikerrel elfogadtatni. Viszont igazi erotikus vonzással telnek meg Sztankay és az Elmirát játszó Sunyovszky Szilvia párjelenetei. Már csak Molière szövegén múlik, hogy a szép, fiatal színésznő végül mégiscsak ellenáll Tartuffe rohamának. Más kérdés, hogy a széptevés áradásában nem lepleződik le kellő iróniával Tartuffe machiavellista cinizmusa, amellyel megindokolja az asszony elcsábításának erkölcsi jogosságát.

A vonzó Tartuffe nyilvánvalóan alapvető mozzanata Lengyel újszerű darabértelmezésének. Az ő beállításában, némileg Ádám Ottó *Othellóját* követve, a *Tartuffe* is a megcsalt barátság drámáját jeleníti meg, igaz, ezúttal nem a tragédia, hanem a komédia szintjén. Márkus László Orgonját nem is az háborítja fel, hogy védence el akarja csábítani feleségét! Már a hazaérkezésekor, a Dorine-nal folytatott beszélgetéséből kiviláglott, mennyi-re nem érdekli őt Elmira, látjuk, csak Tartuffe egészségéért aggódik. Orgont az üti szíven, amikor Tartuffe Elmira előtt kigúnyolja őt, s be kell látnia, hogy vélt barátja, pártfogoltja mennyire lenézi, semmibe veszi. Márkus kétségtelenül remekel, amikor előbújik az asztal alól, s szemében ott tükröződik csalódásának minden fájdalma. Nem vonnám kétségbe, hogy a barátságnak, a barátság megcsalatásának ez a motívuma benne rejlik Molière szövegében, sőt azt is el tudom képzelni, hogy ennek a visszatérő barátságkomplexusnak fontos jelentősége lehet a Madách Színház társulatán belül.

A versailles-i rögtönzés atelier intimitásokat exponáló egyfelvonásosa nyilván nem minden meggondolás nélkül került előjátékként a *Tartuffe* elé. A szereposztásbeli párhuzamok is azt sugallják, hogy a *Tartuffe* előadásában magában is a színház életére vonatkozó utalásokat keressünk.

Igaz, van a *Tartuffe* mostani előadásának ennél közérdekübb mondanivalója is. A rendezés Orgon példáján demonstrálja, így jár az, aki egy rossz ügy méltatlan képviselőjébe veti minden bizalmát. Ilyen ostobán megvakul, ennyire képtelenné válik a szemét is majd kiszúró valóság, igazság meglátására.

Kifogásunk csak annyi, hogy Tartuffe és Orgon kapcsolatában a rendezés túlontúl a két ember magánjellegű, érzelmi kapcsolatát hangsúlyozza, és némileg háttérbe szorul, hogy a barátság alapja a közös ideológia, a vallásba vetett hit. Holott a komédia közéleti lényege éppen annak a bemutatása, miként tud a túlbuzgó hit még egy *józan* polgárt is önmagából kifordítani, megbolondítani és megvakítani.

Az Orgont alakító Márkus László egyik legtehetségesebb jellemszínészünk. Nem egy szerepében bizonyította, milyen gazdag a színészi eszköztára. Talán, mert nagy várakozással tekintünk minden újabb szerepe elé, azért is okozott ezúttal némi csalódást. Elsősorban Tartuffe iránti barátságának, vonzalmának érzelmi hullámait, szenvedélyességét nem tudta, nem akarta belülről átélni, és a színészi átélés hiányában a nézőben sem ébredt semmiféle érzelem Orgon iránt.

Holott ebben az előadásban, ahol Orgon lett a komédia központi hőse, legalábbis valamennyi részvétet, szeretetet kellett volna éreznünk személye iránt. Hogy megértsük, tudjuk, rólunk is szól a mese.

A Holt lelkek Madách színházbeli változatához hasonlóan a *Tartuffe* utolsó jeleneteiben is meglepő fordulatot kap a játék - olyan befejezéshez jutunk, ami-nek semmi előzménye sem volt az előadásban.

Lengyel eltekint a komédia befejezésének hagyományos megoldásától, amely a királyi beavatkozást nyomatékosan ironikus színekkel irreális, meseszerű happy endingnek ábrázolja. Ezúttal a királyi küldött váratlanul érkező, felmentő ítéletét halálosan komolyan játsszák el. Csak az előadás utolsó szavaként hangzik el Dorine ajkáról egy megkönnyebbült jaj sóhaj, amikor a poroszlók eltávoznak a letartóztatott Tartuffe-fel, s a hátrama radottak megértik, megmenekülésük hajszálon múlt.

Orgon házában azonban szembetűnően nem örülnek a királyi kegyelemnek. A színpadon nem gyulladnak ki a fények, komor félhomály jelzi nyomott, szorongó lelkiállapotukat. Úgy tűnik, igen kínos számukra, hogy rászorultak a király segítségére. Ismerik a segítség árát. Orgon, a ház ura valaha a Frondeurökkel, a királyi hatalom ellen lázadókkal rokonszenvezett, s még a Fronde bukása után is hajlandó volt - legalább titokban - támogatni, segíteni őket. Orgonék felismerik - elfogadva a király kegyelmét -, hogy a legcsekélyebb illojalitást sem engedhetik meg maguknak.

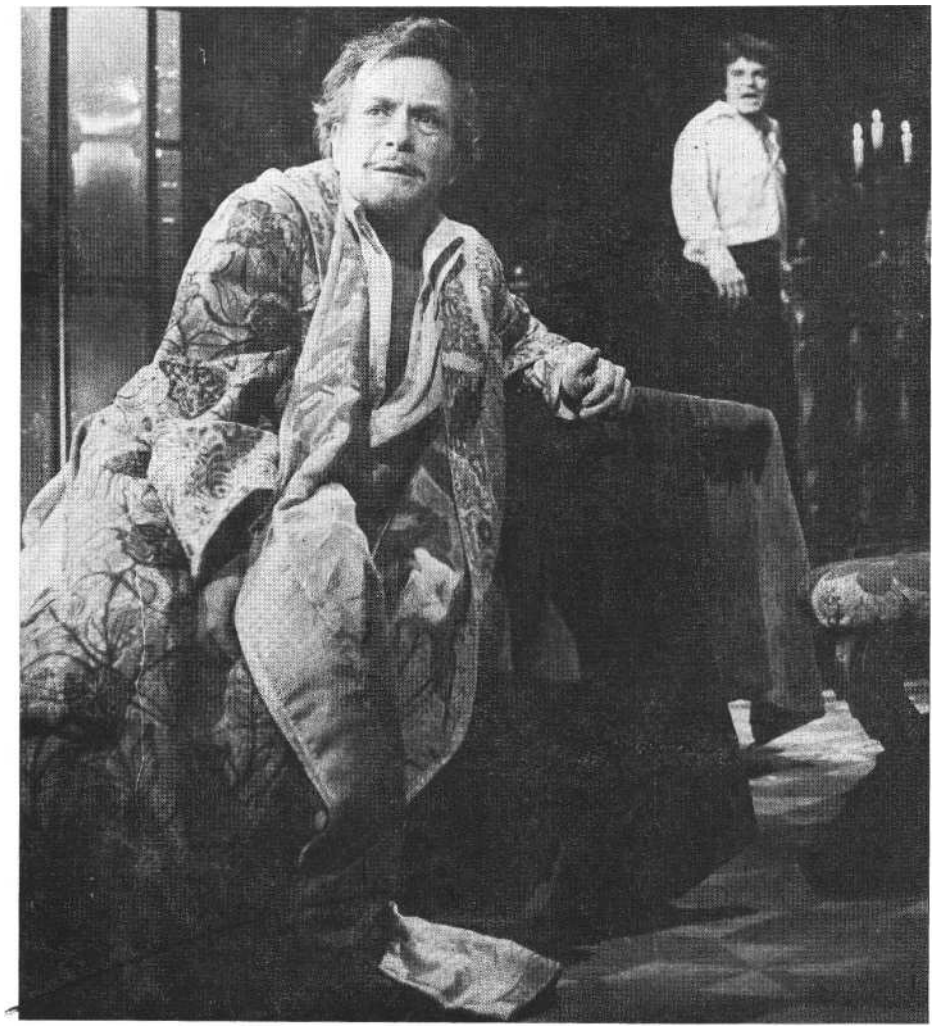
Érdekes befejezés. Milyen kár, hogy a történelemnek, a közvetlen közéletiségnek ezt a betörését Lengyel az utolsó jelenetekre korlátozza. Mennyivel más, izgalmasabb, félelmetesebb előadást kap tunk volna, ha ennek az utolsó jelenet-nek a szellemében rendezte volna meg az egész komédiát.

Lengyel rendezői koncepciója, ugyanúgy, mint Ádámé az Othellóban, azzal a következménnyel jár, hogy a figyelem a két főszereplő, ott Othello és Jago, itt Orgon és Tartuffe érzelmi kapcsolatára korlátozódik, a többi szereplő játéka mellékessé válik. Schütz Ila azonban erőteljesebb egyéniség annál, mintsem hogy engedte volna magát a rendezői koncepciótól jégre tenni. Amikor színpadon van, akkor ő az előadás főszereplője. Nagyszerűen komédiázik, szinte ontja magából a mulatságosabbnál mulatságosabb játékötleteket. Hadd említsek a példa kedvéért egyet. Egy helyütt a fiatalok civódását hallgatja, s eközben elfáradt lábát dörzsölgeti. Megértjük, ez a Dorine nemcsak bizalmasa, barátja a családtagoknak, de szolgája is. Sokat kell dolgoznia, lótnia-futnia. Nem csoda, ha fáj a lába. Szellemes ötlet, csak éppen nem tartozik a darabba. Az előadáson belül nincs funkciója, stílustörésnek éreztem. És nem ez az egyetlen, nem az előadásba tartozó naturalista játékötlet.

Lengyel eleganciát és jómódot sugárzó korabeli díszletek közt és szemet gyönyörködtető korhű jelmezekben játszatja a darabot. Akkor azonban a kellő nevelésben részesült polgárfiatalok nem ülhetnek le a földre a komornával együtt, s nem kezdhetnek el vadul csókolódzni. Ezt a korabeli konvenciók nem engedik meg. Lehetséges - igaz - egy olyan játékfelfogás, amely tudatos anakronizmusokkal a múlt jelenidejűségét kívánja hangsúlyozni. De akkor az anakronizmust, a jelenre való utalást díszletben, jelmezben egyaránt érvényesíteni kell. Ebben, a múltbeliséget következetesen előtérbe állító előadásban a fiatalok mai viselkedése stílustörésként hat.

Hasonlóan vitatható naturalista játékötlet a komédia expozíciójában, az első felvonás első jelenetében a távozó Pernelle asszonyt terített asztal mellett, reggelizés közben búcsúztatni. Azt sugallja ez a beállítás, hogy Orgon anyjának távozása, mérges kifakadásai csak a kellemes reggelizést zavarják meg. Holott valójában az öregasszony szavai a családon belüli konfliktust exponálják, Pernelle asszonyból is Tartuffe beszél. A színmű sajátos szerkezeti fogása, hogy Tartuffe csak a harmadik felvonásban jön be a színpadra, addig csak mások szavain keresztül ismerjük meg. Félelmetességét, veszélyességét tehát közvet-

A Tartuffe a Madách Kamaraszínházban. Márkus László (Orgon) és Sztankay István (Tartuffe)



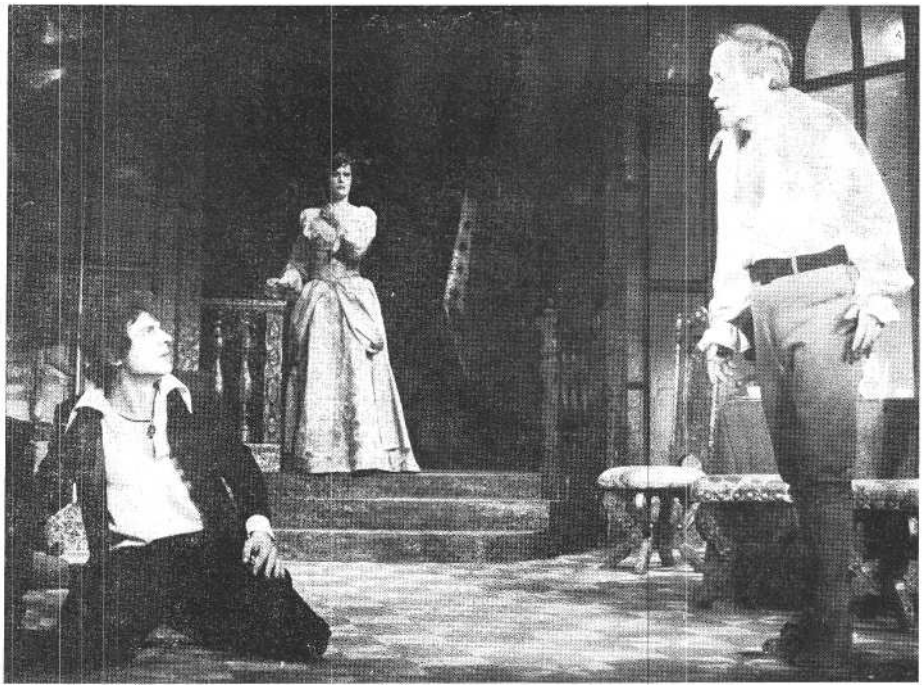
ve kell érzékeltetni, jelen esetben Pernelle asszony és a család vitájában.

A komédián belüli erőviszonyokat, az öregasszony szavainak súlyát is meghatározza, hogy a rendezés a társadalmi ranglétra melyik fokára helyezi őt. Ha reggelizés közben, csak úgy mellékesen lehet tőle búcsúzni, akkor sem személyét, sem szavait nem kell komolyan venni. Akkor elsikkad az a fenyegetés, amit távozása jelent. Többek között az expozíció síkján mintegy előrevetíti Tartuffe vész-jósló távozását az ötödik felvonásban, amikor a királyhoz rohan, hogy feljelent-se Orgont és kezébe kaparintsa vagyonát. Részben tehát a rendezői beállítás is magyarázza, hogy Ilosvay Katalin olyan bogaras, szegényrokon öregasszonyt alakít, akinek minden megnyilvánulása nevetséget kelt, szinte csak azért vitatkoznak vele, csak azért heccelik, hogy mérges válaszain jót mulassanak.

Mivel a rendezés a félelmetesség atmoszféráját csak az utolsó jelenetekben teremti meg a színpadon, érthető, hogy Lengyel rendezése nem tulajdonít különösebb fontosságot a fiatalok drámájának, a boldogságukat fenyegető veszélyeket amiatt nem is lehet komolyan venni. Nem csoda, ha a fiatalok szerepe eljelentéktelenül, s így Székhelyi József, Hűvösvölgyi Ildikó és Safranek Károly játékára nem is igen lehet figyelni.

A kaposvári színház előadásait többnyire az jellemzi, hogy éppen klasszikusok közvetítésével tudnak leginkább a ma gondjairól szólni. Tagadhatatlan, az aktualizálásnak ez az igénye vezette Szőke Istvánt is *a Képzelt beteg* színrevitelében. De ezúttal a jogos, helyes szándékot csak részben sikerült valóra váltani. Úgy hisszük, a darab kiválasztása eleve nem volt szerencsés, vagy legalábbis valamiféle újszerű, másféle értelmezést kel-lett volna keresni. Szőke azonban, mint korábbi rendezéseiben, ezúttal is ragaszkodott ahhoz, hogy hű marad az író eredeti törekvéseihez, mondanivalójához, ezúttal tehát Molière-hez, Molière *Képzelt* beteg-értelmezéséhez. (Bár a „hűség" fogalmát Szőke némileg sajátosan értelmezi, ő ugyanis a szerző legbensőbb, talán önmaga számára sem tudatosult szándékaihoz kíván hű lenni. Így aztán néha vitatható, hogy rendezőnk valóban úgy értelmezi, viszi színre a darabokat, ahogy azokat írói elképzelték, gondolták.)

Ezúttal azonban Szőke nemcsak Molière szövegéhez, de szöveg mögötti



Sztankay István (Tartuffe), **Sunyovszky** Szilvia (Elmira) és Márkus László (Orgon) Moliére színművében (Iklády László felvételei)

mondanivalójához is hű maradt. Molière komédiájának éle a képzelt betegek és a sarlatán orvosok ellen irányult, s így van ez Szőke rendezésében is, talán csak a szatíra pengéjének éle vágóbb, élesebb. Az ötvenes években írt Molière-könyvemben magam is így magyaráztam Argan képzelt betegségét. Ez a látásmód akkor meg is felelt nemzedékem fiatalos, romantikus optimizmusigényének.

Ma azonban, túl az ötvenen, sorstársaimmal együtt a „képzelt betegek" korába léptünk. Egyre inkább azt tapasztaljuk környezetünkben, magunkon, hogy képzelt betegségeink nem is annyira képzeltek. Szomorúan kell tudomásul vennünk, hogy a halálnak nincs humorérzéke. Molière humora sem hatotta meg, őt is elvitte, éppen a *Képzelt beteg* előadása közben, ahogy ma is könyörtelenül eljön barátainkért, szeretteinkért, s egy nap, miértünk.

Igaz, a XVII. században az orvostudomány még olyan keveset tudott az emberről, a gyógyításról, hogy az orvosi tevékenységet joggal, okkal lehetett kuruzslásnak tekinteni. Nem mintha nem lennének az orvosok között ma is sarlatánok, kuruzslók, de a gyógyítás tudo*mánya* napjainkra annyit fejlődött, hogy „néhány gonosz" példája már nem vethet árnyékot a céh egészének tisztességére, becsületére, áldozatkészségére és tudására.

Amint látható, Szőkével ellentétben ez nyilván életkorunk különbözőségéből adódik -- nem érzem az aktualitását az orvosok pellengérre állításának.

Szőke rendezése még a történelem kibúvóját sem hagyja meg nekünk, aktualizálásának problematikusságát fokozza, hogy a komédia alakjait mai ruhába öltözteti, a nyílt színen látható árnyékszék is korszerű vízöblítéssel működik.

Nem tagadnám, Szőke megkísérli, hogy az orvos sarlatánok ürügyén általában bírálja az emberiség betegségeinek társadalmi bajainak kuruzsló gyógyászait. De erejét veszti a szatíra, kicsorbul az éle, ha a rendezés arról próbál meggyőzni bennünket, hogy az emberiség bajai valójában csak képzelt betegségek. Ezt még Szőkének sem tudjuk elhinni, sőt ő maga sem hiszi.

André Gide *Naplójában* egy helyütt arról ír, hogy *a Képzelt beteget* valójában úgy kellene játszani, hogy a komédia főhőse csak hiszi magát képzelt betegnek, valójában már Molière-hez hasonlóan kimondták róla a halálos ítéletet.

Nem láttam még a *Képzelt* betegnek ilyesfajta értelmezést követő előadását. Talán nem is lehetséges. The proof of the pudding is the eating - idézte Engels az angol mondást, Ilyen pudingot azonban eddig senki sem sütött.

A Képzelt beteg előadását figyelve szembetűnő, hogy Szőkét a komédia aktuális mondanivalójának kérdésénél összehasonlíthatatlanul jobban izgatta a stílusprobléma: hogyan kell és lehet ma Molière-t játszani. Olyannyira, hogy szinte úgy tűnt, a választott darab csak ürügy, alkalom a stílus problémáival való kísérletezésre.

Mint ismeretes, a molière-i komédiák stílusában jellegzetes kettősség figyelhető meg. Már Molière barátja, a klasszicizmus esztétikai elveinek kodifikátora, Boileau is szóvá tette, hogy a választékos, irodalmi klasszikus stílus magaslatáról

Molière időnként leereszkedik a vásári komédiák, bohózatok, az olasz commedia dell'arte pári szintjére. Molière-nek ezt a „leereszkedését" Boileau-val szem-ben az idő igazolta, ma már nincs kritikus, aki ezért elmarasztalná a *Képzelt beteg* íróját. De a két stílus jelenlétét a mai rendezés sem hagyhatja figyelmen kívül. A kaposváriak műsorfüzete Jacques Copeaura hivatkozik. Valóban az ő rendezései állították újra előtérbe Molière színműveinek a vásári bohózatokhoz és a commedia dell'artéhoz visszanyúló stílusvonulatát. A modern színház nagy újítója a Vieux Colombier párizsi színpadán bizonyította, hogy a bohózati és commedia dell'arte stílus feltámasztása nem mond ellent a művészi választékosságnak, ezzel szemben új élettel tölti meg ugyanazokat a darabokat, amelyek a klasszikus hagyományhoz betű szerint ragaszkodó Comédie Française színpadán ásatag unalmat árasztottak.

Molière komédiáiban a két stílus organikusan keveredik egymással, bár kétségtelen, hogy a nagy komédiákban a fentebb stíl uralkodik. De még *A mizantrópból* sem hiányoznak a vásári komédiákból merített bohózati ötletek, míg a kifejezetten bohózati, commedia dell' arte jellegű darabok, mint a *Botcsinálta doktor vagy a Scapin furfangjai* is olyan emberismeretről, gondolati mélységről, szubtilis humorról, költői erőről, dramaturgiai tudásról, színpadismeretről tanúskodnak, ami ezeket a valaha póriasnak, alacsonyabb rendűnek ítélt vígjátékokat a nagy komédiák közelébe emeli, s félreismerhetetlenül megkülönbözteti a műfaj eredeti, valóban vásári jellegű alkotásaitól.

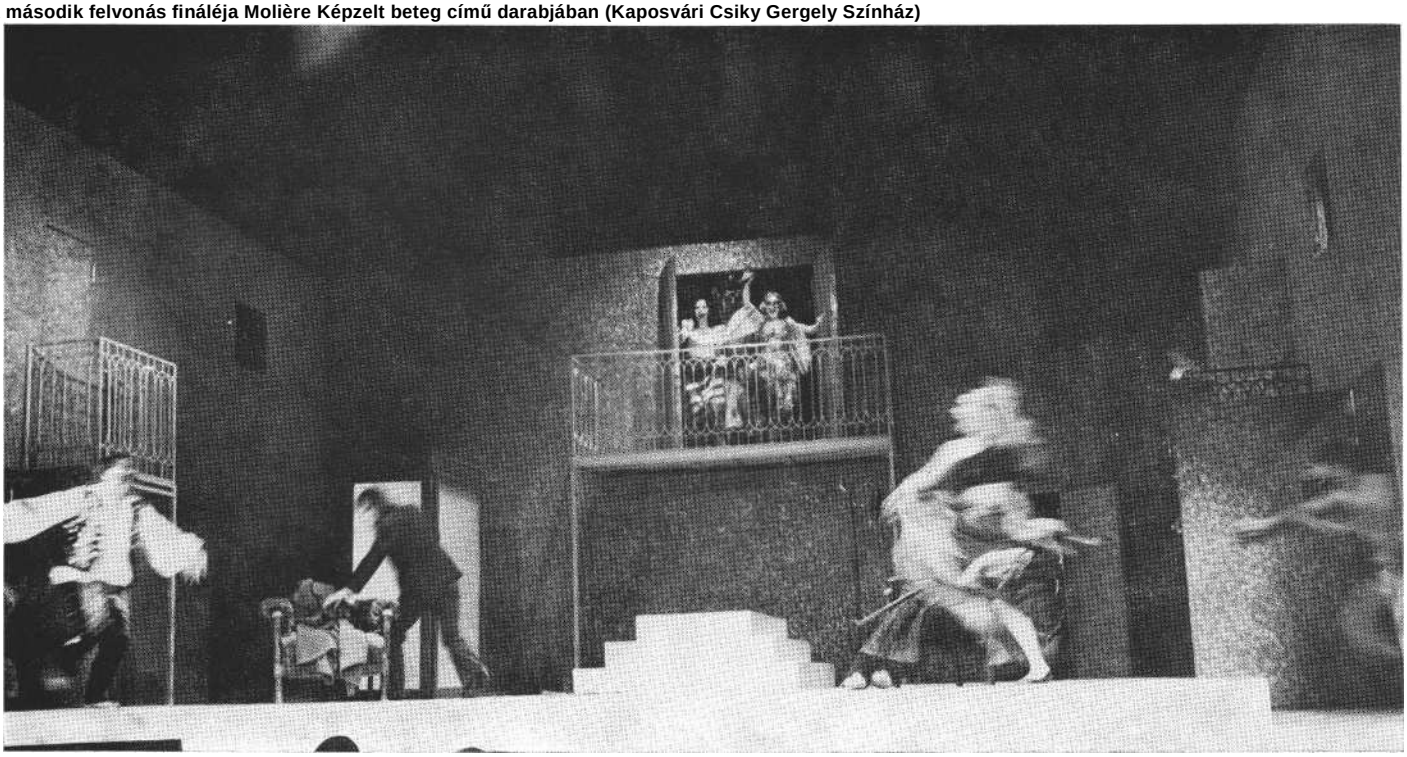
Más kérdés: hogyan kell és lehet Molière-t ma játszani. A rendező - napjaink eklektikus színházában - szabadon választhat a színháztörténet tárházának teljes stíluskínálatából. Egyetlen megkötöttsége, hogy választását indokolni tudja, hogy végül is koherens előadást hozzon létre. Ljubimov Tartuffejében például érdekesen keveredik Mejerhold biomechanikus játékmódja és Brecht elidegenítő effektusokra építő politikai színháza a commedia dell'arte játékstílusával, hogy csak a legszembetűnőbb hatásokat említsem.

Szőke színpadán is különféle stíluselemek kavargását figyelhetjük meg, de kétségtelenül erőteljesebben érződik a commedia dell'arte feleleventésének szándéka. Szőke azonban továbbmegy, mint Ariane Mnouchkine az Aranykorban, ahol a hagyományos commedia dell'arte típusok, az Arlekinok, Pantalonék mai embereket elevenítenek meg, mai szituációkban. Szőke nézetünk szerint helyesen ismerte fel, hogy az eredeti típusokkal a mai néző már nem tud mit kezdeni. Ahhoz, hogy archetipikus hatásukat elérjék, meg kell keresni e típusok mai megfelelőjét, mai képviselőjét. Szőke ezért is öltöztette mai ruhába a komédia alakjait.

A commedia dell'arténak ez az áttranszponálása mai világba leginkább a közjátékokban sikerült. Ezeket Szőke ugyancsak Copeau nyomán állította vissza az előadásba, aki Molière-re hivatkozva hirdette, hogy a közjátékok elválaszthatatlanul szerves részei a műnek.

Ezek az újraértelmezett, modernizált közjátékok az előadás legizgalmasabb, legszebb jeleneteit nyújtják. Kiderült, hogy ha a rendezés komolyan veszi őket, nemcsak a darab egészébe illeszkednek be, de frappánsan aktuálisak is. Az első közjáték többek között a kaposvári színház részben tudatos, részben önkéntelen paródiájaként is hatott. Szinte el sem akartam hinni, hogy ezt a közjátékot Molière valóban így írta meg, s nem Szőke találta ki. A második közjáték - éppen farsang lévén - nagyszabású farsangi álarcos, táncos cigánymulatsággal szolgált. Ámulhattam, mit fejlődött a kaposvári együttes ének-, tánc- és mozgáskultúrája. A harmadik közjáték, Argan doktorrá avatása némileg elkomo-

A második felvonás finálója Molière Képzelt beteg című darabjában (Kaposvári Csiky Gergely Színház)



rult, ami dicsérendő, mert itt csúcsosodott ki az előadás mához szóló kritikai mondanivalója, és ezt Szőke joggal nem akarta elbohóckodni. De éppen komorságában, a ceremónia elnyúlásában egy picit unalmassá is vált. Különösen az első két közjáték fergeteges lendületéhez képest.

Kétségtelen, az első közjátéknak is volt egy vitatható pontja, Molnár Piroska, aki mindenkinél jobban, szebben énekelt, talán a kelleténél egy árnyalattal harsányabbra vette a balkonon megjelenő Madame szerepét. E kis szépséghibák ellenére a közjátékok kedvéért önmagában is érdemes volt a *Képzelt beteget* szín-re vinni.

Szőke a tulajdonképpeni darabot is a commedia dell'arte modernizált stílusában játszatja el. Fergetegesen mulatságos komédiát látunk, de ennek az az ára, hogy a színpadon eluralkodó harsány bohózati hangvétel többnyire elnyomja a dráma komoly, valóságos emberi drámákat exponáló vonulatát. Szőkét, mint már említettük, a betegség problémája nem nagyon érdekelte, így a képzelt beteg hipochondriáját sem kell komolyan vennünk. Vajda László, akinek puszta megjelenése kicsattanó egészségről árulkodik, meg sem kísérli, hogy az egészségé-ért hisztériásan aggódó ember félelmeit eljátssza számunkra. Vajda alakításában a hipochondria a gazdag polgár úri passziójának tűnik, amivel elszórakozik szabad idejében. Ugyanígy a komolyan nem vehető bohózat szintjén marad Argan és hozzátartozóinak kapcsolata, Argan ostoba szerelme álnok második felesége, Béline iránt, szándéka, hogy tönkretegye lánya boldogságát, s hozzáadja egy orvoshoz, Kolikáczius Tamáshoz. A komédia „rossz embereinek", az álnok feleségnek, az orvosoknak, gyógyszerészeknek s egyéb gonoszoknak a cselszövései, gonoszságai annyira átlátszóak és nevetségesek, hogy a nézőben a legcsekélyebb veszélyérzetet sem keltik, egy percre sem kell aggódnia a jók, a fiatalok boldogságáért.

A bohózati hangvételnek ez az eluralkodása nem feltétlenül kifogásolandó, emlékeim szerint mindig is így játszották *a Képzelt beteget.* Ezt a hangvételt ütötte meg a Madách Színház régi, emlékezetes előadása is, amikor még a fiatal Várkonyi Zoltán alakította Kolikáczius Tamás szerepét, olyan ellenállhatatlan humorral, hogy máig sem felejtettem el elnyújtott hanghordozását, dadogását, gesztusait,

Az első közjáték a kaposvári Képzeltbetegben (Molnár Piroska és Gőz István) (Jeney István felvételei)

Jeney már nem ismételhette meg a szerepnek ezt a revelációszerű kiugratását, de kétségtelen, hogy az üdvözlő beszédek az ő sipítozó interpretálásában is rend-kívül mulatságosak.

Kaposvárott azonban már megszoktuk a humor emberi drámáit is kiaknázó realista játékmódot, s el tudtuk volna képzelni, hogy ezt a szemléletet Szőke a maga mostani rendezésében következetesebben érvényesíti. De ismerjük cl azt is, van ennek az előadásnak is komoly vonulata, hiszen Szőkétől valóban távol áll az öncélú bohóckodás. Csak ezt a komolyságot másutt kell keresnünk. Szőke értelmezésében *a Képzelt beteg az* embergyógyító, a tágabb értelemben mindenféle bajok orvoslására vállalkozó kuruzslók és sarlatánok szatírája, amely végül a sarlatánná avatás ördögi komédiájába torkollik.

Vajda Arganja már kezdetben egy vonatkozásban nem bohózati figura. Amikor pénzről van szó. Pontosan ismeri a pénz értékét, s mindennek pontosan tudja az árát. Itt nem hagyja magát be_ csapni. Lánya kiházasításának terve is józan üzleti megfontolások eredménye. Úgy hiszi, ha orvos vejre tehet szert, ingyen vagy legalábbis jutányos áron kezeltetheti *magát.* Mondtuk már, hogy Szőke rendezésében a sarlatánok veszélytelennek tűnnek, gyógymódjaikat egy percre sem vehetjük komolyan - ezt Molière szövege sem igen teszi lehetővé, különösen mai tudásunk alapján, amikor még a laikus számára is nyilvánvaló, hogy az akkoriban közkeletű gyógymódok csak arra jók, hogy siettessék a beteg halálát, vagy legalábbis még betegebbé tegyék a beteget. Szőke a sarlatánok karakterizálását, tipizálását érezte fontosnak. A típusoknak ezt a fajta megkülönböztetését még eddig egyetlen rendezésben sem láttam, vagy legalábbis nem kapott akkora hangsúlyt, hogy megőriztem volna emlékezetemben. Dánffy Sándor Kolikácziusa rosszhiszemű gazember, akit kizárólag a pénz és a reputáció érdekel, fia, Tamás jó tanuló, ostoba tanítvány, aki ugyan betéve fújja az orvosi szakkönyveket, de mit sem ért belőlük. A Purgót megjelenítő Simon Géza

a fanatikus orvos típusát kelti életre, aki vakbuzgó meggyőződéssel hisz gyógymódjainak csalhatatlanságában, és inkább halálba küldi betegeit, mintsem hogy egy jottányit is engedjen orvosi előírásaiból.

Különös őrültként értelmezi Csernák Árpád a rezonőr Béralde nehéz szerepét. Furcsa, démoni figurát játszik, a közjátékok titokzatos szervezőjét, s így némileg előkészíti az orvossá avatás játékának váratlanul ördögivé, démonivá forduló jellegét. Félhomályban, csuklyás Ku-Klux-Klan-figurák töltik be a színpadot, s Argan ebbe a gyilkos céhbe kéri felvételét. A ceremónia közben fokozatos változáson megy keresztül, ostobácska rossz diákként járul vizsgáztatói elé, de mind önteltebbé, magabiztosabbá válik, ahogy megfelel a vizsgakérdésekre. Mire orvossá avatják, már maga is elhiszi, hogy elegendő tudással rendelkezik hivatásának gyakorlásához, s joggal félhetünk attól, hogy a jövőben a Kolikácziusokkal és Purgókkal együtt gyötri, irtja majd embertársait.

Furcsa, elgondolkodtató befejezés. Hiszen Molière szándékai szerint az orvossá avatás komédiáját azért rendezik, hogy végképp bolondot csináljanak Arganból. De így a bolondéria félelmetes szertartássá változik, amelynek végén az ártalmatlan bolond kezelhetetlenül veszélyes őrültté válik.

Démoni erővel felruházott, különös teremtésként képzelte el Szőke Toinette szolgáló alakját is, aki cselédi állásához képest meglepő befolyással és tekintéllyel bír Argan házában. Molnár Piroska egy talpraesett, okos, energikus paraszt-lány szolgálót kelt életre, akit évtizedes hűségéért már szinte családtagként szeretnek gazdái. Különösen remekel a harmadik felvonás átváltozójelenetében, ahol hol szolgálóként, hol orvosnak öltözve jelenik meg Argan előtt.

Á népes szereplőgárdából feltétlenül említést érdemel Helyey László kitűnő Cléante-alakítása. Molière szerelmes fiataljai mind egy kaptafára húzhatók, szinte csak nevükben különböznek. Az őket megelevenítő színészeknek nem-igen van mit játszaniok. A soványka szerepet Helyey annyi fanyar humorral, öt-lettel gazdagítja, hogy végül is gondosan körvonalazott, eleven embert jelenít meg a színpadon, egy eleven eszű fiatalembert, aki úgy véli, minden eszközt megengedhet magának, hogy lejárassa ostoba riválisát szerelmese előtt, Lujzácska néhány sorának elmondását többnyire a társulat egyik tagjának vállalkozó szellemű kislányára szokták bízni. Ezúttal Pogány Judit vállalta ezt a nyúlfarknyi szerepet, és bizonyította be újra, hogy nagy színésznő számára nincsenek kis szerepek.

Nyilvánvaló, Molière-t játszani egyre nehezebb feladat, mert egyre nehezebb a jól ismert klasszikus szövegekből valami újat, méghozzá napjainkhoz szólóan lényegesen újat kiolvasni, s rátalálni az új mondanivalóhoz, az új gondolatokhoz illő játékmódra és korszerű játékstílusra. Á nehéz feladattal sem Lengyel, sem Szőke nem tudott megnyugtató módon megbirkózni. Nem születtek nagy előadások, csak érdekes kezdeményezések és szép részletmegoldások, amelyek a következő nekirugaszkodásra remélhetőleg már elvezetnek a várva várt, nagy Molière-előadás okhoz.

Moliére: Képzelt beteg (Kaposvár, Csiky Gergely Színház)

Fordította: Illyés Gyula. *Rendező:* Szőke István. *Zeneszerző:* Darvas Ferenc. *Koreográfia:* Majoros István m. v. *Jelmez:* Füzy Sári. *Díszlet:* Szőke István. *Karmester:* Hevesi András. *Segédrendező:* Pányoki László.

Szereplők: Vajda László, Czakó Klára, Réti Erika, Pogány Judit, Csernák Árpád, Helyey László, Dánffy Sándor, Jeney István, Simon Géza, ifj. Mucsi Sándor, Hunyadkürti István, Molnár Piroska, Gőz István, Balák Margit, Kókai Mária, Kiss Kati, Beregszászi Olga, Cselényi Nóra, Imre Emma, Tóth Eleonóra, Simány Andrea, Basilides Barna, Hunyadkürti György, ifj. Somló Ferenc, Stella Attila, Simon Zoltán, Hunyadkürti Ilona, Dani Lajos.

Moliére: A versailles-i rögtönzés (Madách Színház Kamaraszínháza)

Fordította: Illés Endre. *Rendezte:* Lengyel György. *Díszlet:* Köpeczi Bócz István. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Maszk:* Bajkai István. *Zenéjét összeállította:* Palásti Pál.

Szereplők: Márkus László, Bálint András, Székhelyi József, Sztankay István, Safranek Károly, Sunyovszky Szilvia, Schütz Ila, Káldi Nóra, Csűrös Karola, Hűvösvölgyi Ildikó, Szoboszlai Éva f. h., Kéry Gyula, Medgyessy Pál f. h., Nagy Béla, Szolnoki Tibor f. h., Szabó Ferenc, Orth Mihály f. h.

Molière: Tartuffe (Madách Színház Kamaraszínháza)

Fordította: Vas István. *Rendező:* Lengyel György. *Díszlet:* Köpeczi Bócz István. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Maszk:* Bajkai István. *Zenéjét összeállította:* Palásti Pál.

Szereplők: Márkus László, Ilosvay Katalin, Sunyovszky Szilvia, Székhelyi József, Hűvösvölgyi Ildikó, Safranek Károly, Bálint András, Sztankay István, Schütz Ila, Némethy Ferenc, Gáti Oszkár, Szoboszlai Éva f, h., Medgyessy Pál f. h.

MÁRIÁSSY JUDIT

A siker öröme

A Kései találkozás a Madách Kamarában

Arbuzov kétszemélyes darabja könnyesbúsan végződik. A Madách Színház Kamaraszínházában, ahol *Kései találkozás* címen játsszák, még happy enddel is megajándékozzák a nézőt. Hamisítás? Ellenkezőleg! Á szovjet színpadi irodalom idős és termékeny mestere maga sugall minden olyan fordulatot, mely a nagyérdemű közönséget s annak érzelmes óhajait kielégíti. Az az eredeti, könnyesbús vég is csak afféle szemérmes szerzői gesztus, hiszen az előző jelenetekből már úgyis sejtjük, hogy a morózus medvéből gáláns lovaggá olvadt Alekszej Nyikolajevics és a bohókásan nagy-szívű Lidia Vasziljevna egyszer még egy-máséi lesznek.

A darab - happy enddel vagy anélkül - nem akar se többet, se kevesebbet, mint hálás szerepet adni két színésznek, a közönségben pedig jótékony szellemi pihentetésként megérinteni a lélek legkönnyebben megpendíthető húrjait: a jótékony együttérzését meg a nosztalgiáét. És szelíd humorral - a nevetést is sorompóba állítani a sikerért.

Ha a történetet lecsupaszítanám, ha elfelejteném azt, ami *a Kései* találkozásban egyedül felejthetetlen - Tolnay Klári és Mensáros László játékos játékát - a mese voltaképpen abszurdabb volna bármely abszurd darabnál. Jócskán akad benne olyan képtelenség, melyhez hasonlítva még az is földhözragadt realizmus, ha egy hivatalfőnök önszántából orrszarvúvá változik, vagy egy asszony nyakig a homokba temetve tükrében nézegeti magát.

Nézzük meg például közelebbről a két hőst.

A férfi leningrádi sebész volt, egyetlen nőt szeretett életében, a feleségét - egyúttal kollégáját -, aki elesett a második világháborúban, és egy Riga közelében levő tengerparti temetőben nyugszik. Alekszej Nyikolajevics ezért elhagyta otthonát, a hős várost, s leánygyermekével a temető közelébe költözött szanatóriumi főorvosként, tehát a szakmájával is szakított (olykor ujjgyakorlatként operál egyet-egyet a városi kórházban), hogy naponta virágot vihessen a hitves sírjára.

Vajon miért nem exhumáltatja? Művelt ember létére miért nem emlékét ápolja, miért a sírt? Nem tudni. Az abszurd hősnek lányán kívül - aki már alig látogatja őt - senkije sincs. Se kutyája, se macskája, se barátja. A darab indításakor az a benyomásunk, hogy még a beutaltakra sem kíváncsi. A nők iránt viszont határozott ellenszenvvel viseltetik.

S ki a hősnő, aki végül eltéríti a Hűség két lábon járó jelképét szokásaitól, és léket üt mizantrópi keserűségén?

Lidia Vasziljevna úgy jelenik meg egy piros svájci sapkával a fején az első képben, mint a cirkusz közönséges tündére, és bűvésznek hazudja magát. Szemtelen, szertelen, éjszakánként dalol a szobatársainak, és kimászkál az ablakon, mert rajong a természetért.

Ám e női Bajazzóról, aki egy Shaw-nőszemélyt megszégyenítő kiszámítottsággal, lelki sztriptízzel hódítja meg a doktort, kiderül, hogy csak cirkuszi pénztáros, egy zenebohóc elhagyott felesége, egykor pedig színésznő volt. A pályát azért kellett elhagynia, mert miután tizennyolc éves fia elesett valahol Németországban, többé nem tudott fellépni olyan darabban, melyben lövés dördült el vagy megöltek valakit. „A halál számomra már nem játék volt, hanem véres valóság" - mondja. A mondat fellengzős. A figura nem. Lidia abszurd tündér, aki nemcsak a színpadért és a természetért rajong, de a konyhaművészetben és a gombfelvarrásban is mester. A Hűséggel szemben - vagy mellett - ő a Csapongó Életszeretet.

Miért nincs alkalmunk elidegenedni ettől a két valószínűtlen alaktól? Miért nem zavar, hogy a vidám Lídia idézett mondata, anyai bánata a darabban nem több egy báránytelhőnél, mely csak egy pillanatra akadályozza meg, hogy sütkérezzünk csacska jókedve fényében? Miért nem tűnik fel, hogy a Jurmala nevű üdülőövezetben nincs se pletyka, se betegség, sőt voltaképpen emberiség sincsen? Miért fogadja a közönség olyan meghatott örömmel ezt az idős párról szóló love storyt?

Mert nemcsak a szerző, hanem a darab rendezője, Szirtes Tamás is mindent a két nagyszerű színészre bíz. (Amikor először láttam az előadást, zavarba ejtett még Götz Béla díszlete, a forgó panelek, melyekre hol tengerparti, hol rigai színes képek vetítődnek s lejtenek érzelgős kör-táncot. Ismerem az eredeti helyszínt. Még azt a jurmalai alkotóházat is, ahol Arbuzovnak szép, tengerre nyíló szobája van. Benéztem egy szanatórium ablakán, amikor ott éppen táncoltak a beutaltak, köztük sok ötven-hatvanéves nő - egymással. De Jurmalában a bárokban popzene szól, Riga nemcsak óváros és zene, hanem eleven, forgalmas kikötőváros is, ahol épp úgy „farmerban" járnak a fiatalok, mint nálunk. Mégsem Götz Béla tévedt el, hanem én. A díszletből azt a keménységet, szikár szépséget hiányoltam, ami Lettországot jellemzi, a darab színtere viszont az érzelmes orosz lélek.) Ezért illik kitűnően a szöveghez az ének-szám, melyet Tamássy Zdenkó szerzett Tolnay Klárinak. „Ó, a boldogság, a boldogság - Az igazi nagy siker, - Amíg élsz, amíg élsz, - a tapsot nem felejted el . . ." dalolja a színésznő, és az igazi siker máris kirobban, szűnni nem akaró taps fogadja a produkciót minden elő-adáson, hogy a következő jelenetben hasonló tapsorkán nyugtázza Mensáros charlestonozását, az ironikusan előadott páros tangót, mely - Arbuzovhoz hívenfelolvad egy konvencionális keringőben.

Tolnay Klári **és Mensáros** László a **Kései találkozásban** (Ikládv László felv.)

Mindig izgalmas figyelni, miként hozza létre két kimagaslóan tehetséges mű-vész a darab egyenetlen tempójával, a kétrészes befejezés buktatójával dacolva - a siker varázslatát.

Kezdetben úgy tetszik - nehezen. Mensáros megjelenik, leül, cukorkásdobozt tesz maga elé, és mintha rosszul érezné magát a bőrében. Úgy tetszik: ezt a felnőtt, okos férfit feszélyezi, hogy úgy kell tennie a reflektorfényben, mintha nem önmaga volna, hanem egy idegen személy, ragasztott bajusszal.

Vele ellentétben Tolnay úgy perdül be a színpadra, idézőjelbe tett huncutsággal, mint aki egyenesen néhai naivaszerepeiből, a XIV. Renéből vagy a háború előtti

magyar filmvígjátékok egyikéből érkezett. Mintha Irina, Blanche és Warrenné meg se történtek volna. Jön és bűvöl, fején a piros sapka, hangja ugyanaz a kamaszosan hajlékony hang, mint régen, többen fel is sóhajtanak: „Milyen édes!"

Csakhogy ez az „édesség" - látszat. Amint a két színész tekintete találkozik, s a két pólus áramkörré alakul, Mensáros feszélyezettsége is átadja helyét a művelt jellemszínész öniróniájának és *a társasjáték* örömének. Tolnay pedig groteszket vegyít a bájba, grimaszt vág a tükörbe, játszik az életkorával. Úgy adogatnak ketten egymásnak, mint az asztaliteniszezők, de egyikük sem él a leütés jogával, hiszen értünk pattogtatják a labdát, és nem versenyeznek. (A partnerrel való kontaktus minden színpadi előadásnak döntő eleme. Ritkán jelentkezik ilyen mesterfokon, mint ebben a párosban. Hatása olyan emocionális, hogy nem hagy időt a gondolkodásra és a kételkedésre.)

A harmadik, a rigai dóm előtt játszódó jelenetig a néző vígjátékot lát. Már-már bohózatot. És nevetgél. A dóm előtt lépi át a két színész a következő buktatót. Lidia sírva menekül ki a koncertről, a férfi utánamegy, faggatja, megjelenik a szentimentalizmus felhője, de máris elűzi egy vígjátéki eső, illetve játék az esernyővel. De máris itt a következő veszedelem: a férfi szívrohama. Mindezt csak a két színész érzékeny ízlése menti meg a giccstől. Tolnay sírása ugyanis nem akar megríkatni, némi komikumot kever hozzá, mint aki tudja, hogy ha komoly okkal bőgünk is, olykor más szemében kicsit nevetségesek vagyunk. Mensáros hasonlóképpen óvakodik a színpadi rosszullétek szabványelemeitől. Nem szenveleg, inkább fél. Mint a valóságos ember, amikor nehezebben lélegzik, és meg-sejti, hogy az élet véges.

Az egész első rész után szép taps jelzi, hogy a közönség hálás, amiért ilyen kellemesen látják vendégül. A szünetben dicsérik a színészeket, aztán másról beszélnek az emberek. Sokáig kell sorban állni a Jaffa szörpért.

A második részt menten magasabb hőfokra hevíti az énekszám. Tolnay egyidejűleg hiszi is a szöveget, meg el is távolodik tőle. Marionettmozgása, hangjának gondosan adagolt megbicsaklásai taníthatóak volnának: miként őrizheti meg a színész művészi méltóságát még „brettli"-helyzetben is. A mit csinál : elragadó. Ő maga elragadó.

És mellesleg - boldog. Mensáros is az, ettől olyan mulatságos a táncjelenetben, bár olykor mintha figyelmeztetné magát: ezt a sikert nem kell olyan komolyan venni ... Nincs igaza. A sikert még akkor is komolyan lehet venni, ha csak a Gellért-hegyet kell megmászni érte és nem a Mount Everestet. A siker ugyanis - közvélemény. És az Arbuzov-darab esetében sem adják olyan könnyen. Az előadás megdolgozik érte.

Például a temetőjelenetben, ahol talán még nehezebb elűzni az abszurd helyzet érzelgősségét, és megint sikerül, fegyelemmel, ízléssel, iróniával.

S amit ugyancsak taníthatnának: a happy end. A csalás.

Mensáros mint egy szíven szúrt Higgins professzor mered maga elé. Elisa-Lidia végképp távozott. Halljuk, hogy elment az autó. Aztán (akárcsak az előző, az első befejezésben) visszatér Tolnay. Mensáros kinyújtja mind a két karját - jaj, csak át ne ölelje, rémüldözöm -, Tolnay odasiet hozzá és lehajol. Arcát simítja a férfi kezére. Olyan a színpadi látvány, minta női egyenjogúság szép nyomata: hasonló, középfajsúlyú színművekben néhány évtizeddel ezelőtt csak férfi hajolhatott női kézre.

És ekkor már előretódulnak a nézők, hogy közelről lássák a két színészt, a bájos tapsrendet, és úgy ünneplik őket, mintha magasrendű művészi igazságot tolmácsoltak volna. Mert amit ők nyújtottak, az csakugyan művészet volt.

A sikernek én is örülök. Még akkor is, ha eszembe jut, hogy ez a terem volt otthona egykor, a háború éveiben a leghaladóbb, legintellektuálisabb színháznak. Abban is játszottak könnyed és hatásos kétszemélyes darabot nyár eleji üdítésként. Arbuzové nem rosszabb, mint az volt, ha nem is olyan korszerűen életízű, mint a lengyel Agnieszka Osiecka Ő *meg ő* című zenés játéka, melyet a *Kései találko*zással egyidőben az Operettszínház zseb-színházában játszanak. Tudomásul kell vennünk, hogy ha a közönség igényli az ilyen érzelmes abszurd mesét, akkor a legtöbb, amit a színház tehet, hogy megajándékozza nézőit a színész művészetének magasiskolájával.

Aki ma Lidiát és Alekszej Nyikolajevicsot ünnepli, elmegy utánuk majd oda is, ahol Blanche-ként vagy Poloniusként láthatók. A sztárkultusz haszna is lehet, ha a csillag belülről fénylik.

Alekszej Arbuzov: Kései találkozás (Madách Színház Kamaraszínháza)

Fordította: Sivó Mária. *Rendezte:* Szirtes Tamás. *Díszlet:* Götz Béla. *Jelmez:* Piros Sándor. *Zene:* Tamássy Zdenkó.

Szereplők: Tolnay Klári, Mensáros László.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Egy bemutatópáros tanulságai

A Nagytakarítás Budapesten és Veszprémben

Szokatlan eset, hogy egy színdarab két különböző változatát mutatják be ugyanabban a színházi évadban. Szokatlan eset, hogy egy kortárs magyar író - talán a kritikák és főként a bemutató tapasztalatainak hatására - átdolgozza művét. Ez történt Csurka István *Nagytakarítás* című tragikomédiájával, amely az évad első bemutatója volt a József Attila Színházban. Az évad második felében láthattuk új változatát a veszprémi Petőfi Színházban. A két bemutató írói és művészi különbségeinek vizsgálata alkalmat ad arra, hogy közelebbről megismerjük Csurka műhelyének néhány sajátosságát.

Csurka István a *Ki lesz a bálanya?* hőseinek önsorsrontó értelmiségi életformája, a *Versenynap* pusztító szenvedélyű mikrovilága, *az Eredeti helyszín* művészkedő enteriőrjének leleplezése után a Nagytakarításban megírta a hétköznapi élet ijesztő kisszerűségét, pitiáner csalásait, veszélyes önzését, társadalmi méretű képmutatását.

Dramaturgiai javítások

Elengedhetetlen a cselekmény vázlatos ismertetése, hogy megérthessük a két variáció színpadi szituációinak különbözőségét. Azt, hogy ezek a módosítások hogyan segítik elő a második változat színpadszerűségét.

A Nagytakarítás cselekménye a klasszikus vígjátékból jól ismert modellhelyzetre: a szerelmi háromszögre épül. Ez a modell mai társadalmi érvényre és hite-lességre törekszik, ezért a mai élet jellegzetes kellékeit használja fel. A történet szerint egy jólszituált minisztériumi osztály-vezető viszonyt folytat törekvő, nagyra-vágyó titkárnőjével, barátjának „védett" legénylakásán. A kapcsolat azonban kezd terhes lenni számára, mert ismét beleszeretett a feleségébe, és „egyirányúsítani" akarja magát a magánélet területén. Jó alkalmat nyújt ehhez a lakástulajdonos barát felgyógyulása és várható hazatérése. Ám mielőtt még felszámolódna ez a viszony, a vígjátéki szabályok szerint lelepleződik. A másik fél, a megcsalt férj felvilágosítja a minisztériumi osztály-

vezető gyanútlan feleségét. A botrány teljes, és arra kényszeríti a négy embert, hogy szembenézzen egymással és önmagával.

A darab mindkét változatának azonos a cselekménymenete: az első felvonás a háromszögszituáció feltérképezése, a második felvonás a tettenérés és a megoldás. A budapesti előadás első része három helyszínen játszódik: a kórházban (Lovas osztályvezető megtudja, hogy barátja, Miltényi meggyógyult), az iskolában (a megcsalt férj, Borsós felkeresi Lovasnét) és Borsósék lakásán (a „koronatanú" Portelekiné, Miltényi szomszédja, meglátogatja Borsósékat).

A veszprémi előadáson az egész első rész Lovasék fényűző lakásában játszódik, annak is túlzsúfolt, hipermodern gyerekszobájában. Ebben a miniatűr édenben fogadja Lovasné ismeretlen látogatóját, Borsóst. A szituáció sokkal erőteljesebb, élesebb, mint az eredeti iskolajelenetben. Lovasné saját biztonságos polgári fellegvárából utasíthatja el Borsós zavaros vádjait. A jelenet úgy ér véget, ahogy az várható: Lovasné ingerülten kiutasítja a betolakodót, de a vádak hatása alól nem tud szabadulni. A történet logikai láncszemei a továbbiakban úgy illeszkednek össze, hogy a tények keltette gyanú megerősödjék. A fel-gyógyult Miltényi érkezik (ez az eredeti kórházjelenet beépítése a darabba), majd egy Borsósné nevű titkárnő keresi telefonon Lovast, aki letagadtatja magát. A gyanakvó feleség számára a láncszemek összeállnak.

A második felvonás a tettenérés klasszikus vígjátékba illő, hamisítatlan nagy-jelenete. Miltényi rózsadombi lakásában csap össze ádázul, kisstílűen és groteszken a négy ember, visszaperelve elrontott életüket, illúzióikat, házastársukat, egzisztenciájukat. A fergeteges komédiába kaján-keserű felhangok vegyülnek: a leleplezés valójában nem változtat meg semmit. Egyik házasság sem borul fel, mert az etikai törvényeknél erősebb szálak kötik össze: az anyagi érdekek. Borsósékat a még fel sem épült családi ház, Lovasékat a három szoba összkomfortos osztályvezetői egzisztencia. Borsós „csak nyert ezen az ügyön, mert egy sokkal értékesebb, fejlettebb asszonyt visz haza". Lovas pedig a szavak benyálazó erejével, az önigazolás hazug szentenciáival és férfiúi képességeivel újra behálózza feleségét, akit valójában nem is olyan nehéz meghódítani.

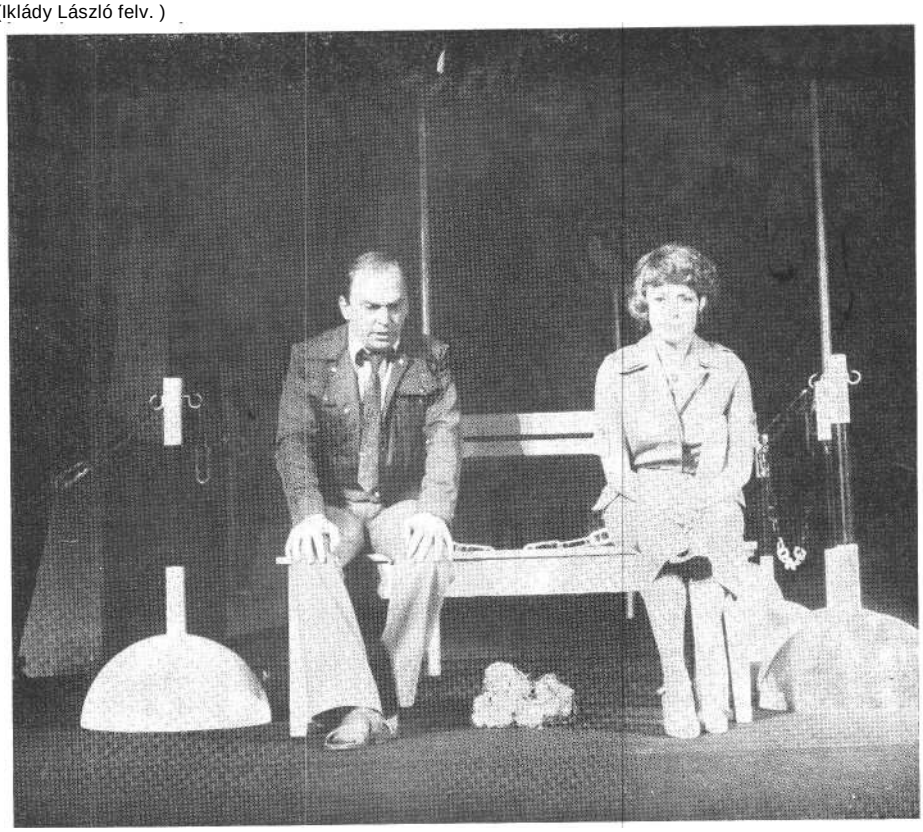
Tünetek és tanulságok

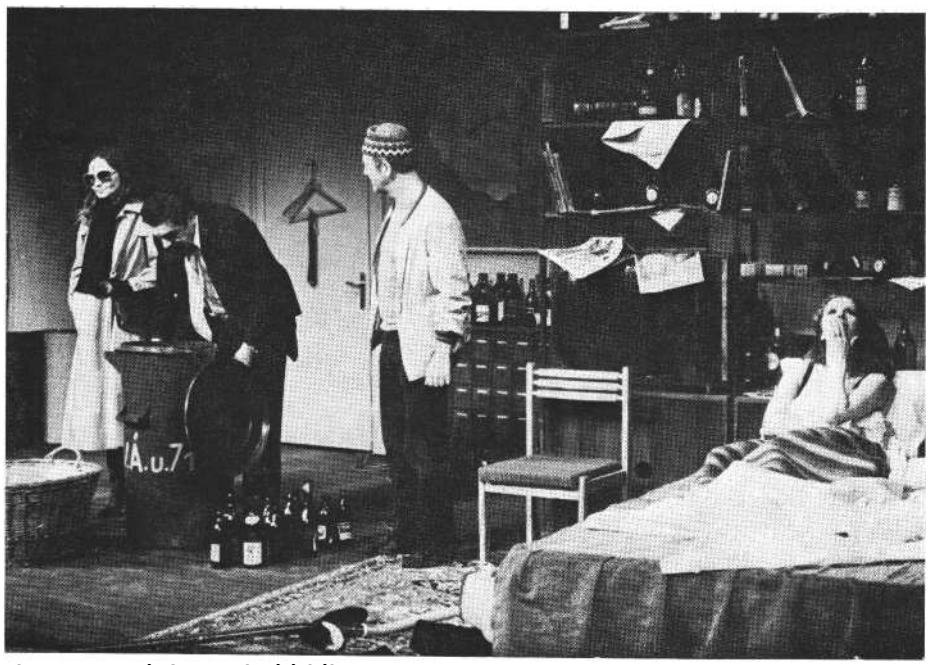
Torz fintor, groteszk fricska a komédia befejezése: a kölcsönkégli gyűrött huzatú ágya a tiltott szerelem után a házaspár kibékülésének lesz tanúja. Igazi csurkai csattanó ez. Ahol a történet komolyra fordulhatna, ahol az események megközelítik a tragédiát, ott az író alapvetően vígjátéki alkata, hiteles valóságismerete és gunyoros-bölcs életszemlélete feloldja a szituációt.

A darabban feltérképezett másik fontos tünet: a társadalmi méretű kétarcúság. Ezt a modellt a főszereplő személyesíti meg. Lovas László afféle modern korunk hőse. Sikeres társadalmi és magánéleti pályafutását védekező, megalkuvó, kétszínű magatartásának köszönheti. „ ...rájöttem, hogy a defenzív vezetés nemcsak autóvezetési mód, hanem elsősorban életszemlélet, életbeni magatartás. Filozófia ... A védekező magatartással az ember a rá leselkedő külső veszélyt képes elhárítani, megelőzni, a minimumra csökkenteni." Az osztályvezető simulékony modora önzést, mohóságot, karriervágyat takar. Hangzatos elméletei mögött elvtelenség, kongó közhelyei mögött érzelmi sivárság rejlik. Ez a kisstílű, modern Tartuffe - jó érzékkel - azt kamatoztatja, ami korának sajátja: a szerepjátszás, a kétarcúság előnyös gyakorlatát. „Van vala-mi kétarcúságra, sőt tovább megyek, szkizofréniára ösztönző a kor levegőjében. Az embernek van egy arca a társadalom felé, és van egy arca a családja felé, sőt egyszerűen kifelé és befelé." Ez a szemlélet korunkban messze túlnő a házasság keretein, és általánossá válik az élet minden területén. Veszélyessége éppen társadalmi méretű gyakorlatában rejlik. Mert kontúrtalanná, elmosódottá, bizonytalanná teszi napjaink emberi arculatát. „Beleszülettünk ebbe az istenverte korba, képlékenyek és puhák vagyunk, mint a kor, amely felnevelt bennünket, fehérek és feketék vagyunk egyszerre... Éppen az a mi nagy öncsalásunk, hogy hol fehérnek, hol feketének tudjuk magunkat, s közben állandóan szürkék vagyunk."

A darab írói szövete tehát lényegesen megváltozott az első bemutató óta. Szerkezete a dramaturgiai javításokkal világosabbá, áttekinthetőbbé, logikusabbá vált. A tulajdonképpeni változások fő területe az első rész. Az írói munka alapvető szempontja az volt, hogy mindazok a helyszínek és figurák, amelyek a négy főszereplővel nincsenek szoros kapcsolatban - feleslegesek. Így maradt ki a

Bodrogi Gyula és Szemes Mari a Nagytakarítás budapesti előadásában (József Attila Színház)
(Ikládv László felv.)





Jelenet a veszprémi Nagytakarításból
(Dobos Ildikó, Tánczos Tibor, Szoboszlai Sándor és Takács Katalin) (MTI fotó)

darabból a kórházjelenet, az iskola és Borsósék lakása. Így vált fölöslegessé Portelekiné, a tanárnő és az ápolónő alakja. A változtatások következtében előtérbe került a mű kamarajellege: négy ember kisstílű, komikus összecsapása. Pregnánsabban rajzolódik ki a két házaspár ellentéte, társadalmi-életszínvonalbeli szemléleti különbözősége: „Következik a 2 Borsós: egyszoba-konyha; és a 2 Lovas: háromszoba-összkomfort." Pszichológiailag jobban motivált a háromszög-szituáció leleplezése. Ami az első részben bizonytalanság, a másodikban bizonyosság. A konfliktus kiváltó oka, Anna, a titkárnő, meg sem jelenik az első felvonásban. Szerepe csak annyi, hogy leleplezze a Lovas házaspár hazug családi mítoszát.

Szerepértelmezési különbségek

Az írói munkán kívül jelentős eltérés van a két előadás művészi megvalósítása között is. Másról szól az előadás a budapesti szereposztásban, és másról Veszprémben - a szereplők alkati-pszichikai adottságai és szerepértelmezési felfogásai miatt. A budapesti Lovas házaspárt Fülöp Zsigmond és Szemes Mari, a veszprémit Tánczos Tibor és Dobos Ildikó játssza.

Fülöp Zsigmond osztályvezetője kisfiús alkatú, puhány értelmiségi típus, hajlékony gerinccel és még hajlékonyabb életfilozófiával. A szimpatikus ragadozók típusa. Olyan megejtően simulékony, olyan behízelgően kedves, olyan finoman aljas, hogy alig lehet haragudni rá. Tánczos Tibor testes, kopaszodó, ötvenes férfit játszik. Fülöppel ellentétben sem-mi szimpatikus sincs benne. Korlátolt, gőgös, öntelt hólyag, akit otthon összkomfortos feleség, a legénylakáson fiatal szerető vár. Abból a kedélyes romlottságból, ami Fülöp Lovasát jellemzi, nála már csak a romlottság dominál. A leleplezés pillanatában Fülöp tétova gyávaságával ellentétben Tánczos tudatosan építi föl védekezését, bizonyítja be a feketéről, hogy fehér, feleségéről, hogy bűnrészes, magáról, hogy a korszellem áldozata.

Szemes Mari Lovasnéja decens úriasszony, reprezentatív feleség inkább, mint tanárnő. Ízig-vérig feleségtípus : hisz a megszerzett pozícióban, a vagyon összetartó erejében, a gyerekkel zsarolható férj birtoklásában. Amikor a csalás kiderül, valójában a hiúsága sérül meg, s decenssége mögül egy piaci kofa dühe, temperamentuma és trágársága bukik elő. Dobos Ildikó Lovasnéjában erőseb-ben dominálnak a tanárnői jellegek: pedánsan rendszerető, kínosan korrekt, száraz, szenvtelen, megfontolt. Ő hisz ebben a Lovas Lászlóban, hisz a képességeiben, a tökéletességében, a hűségé-ben. Számára ez a leleplezés komoly válságot okoz: a hitét és az illúzióit veszti el. Négyük közül ő az, aki legközelebb áll a tragédiához.

A Borsós házaspár megformálói között nem ilyen nagy a különbség. Szoboszlai Sándor megcsalt férje kevésbé karikírozott, mint Bodrogi Gyuláé. Á veszprémi Anna, Takács Kati lényegesen fiatalabb, éretlenebb, felelőtlenebb, mint a sznobságot hangsúlyozó budapesti párja, Voith Ági. Ezért a korkülönbségek is beszédesebbek: a budapesti előadás szerelmespárja csaknem egykorú, míg a veszprémi játékban egy jól pozicionált, öregedő férfi jut fiatal szeretőhöz. Kétségtelen, hogy a másfajta színészi alkat, az eltérő rendezői felfogás szerencsésebben azonosul a mű második változatával, s így a veszprémi előadásban szinte új darabot láthatunk.

Színpadtér-variációk

A két előadás művészi megvalósításában eltérőek a szcenikai megoldások is. A budapesti bemutató díszlettervezője, Csányi Árpád abból indult ki, hogy a főszereplő közlekedési szakember. (A darab nyelvi leleménye, hogy a frázis- és közhelygyűjteményt közlekedési szak-szók zsargonjával keveri, ami a szereplők gondolkodási mechanizmusát jellemzi.) Az ötletes díszlet tehát hatalmas méretű közlekedési táblákból, gömbtükrökből, utcai jelzőlámpákból áll. Ebben a jelzésrendszerben helyezkednek el a konkrét - helyszínjelző - tárgyak: kór-házi ágy, iskolapad, szemetesvödör stb. Ezzel a fiktív térrel ellentétben a veszprémi előadás helyszíne konkrét, apró-lékos, naturális. És ez a jobb megoldás. Mert ezeket az embereket nagymértékben meghatározza a környezet, amelyben élnek, a tárgyak, amelyeket használnak, a stílus, amellyel berendezték saját mikrovilágukat. A díszlet (Fehér Miklós munkája) tehát egyértelműen megadja az előadás hangvételét, és segít a jellemek értelmezésében is.

A rendezői felfogás különbségei

A rendezés mindkét esetben a szöveg írói elképzeléseit közvetíti. De mert a második változat dramaturgiailag jobb, ezért megvalósítása színpadszerűbb, konkrétabb, kidolgozottabb. Benedek Árpád rendezése a József Attila Színházban olyan, mint az eredeti mű : egyenetlen, következetlen, meg-megbicsakló. Több engedményt ad a könnyű komikumnak, a szituáció kínálta olcsó megoldásoknak, a kabarépoén szintű tréfáknak. Horvai Istvánnak Veszprémben kétségtelenül könnyebb dolga volt: egy összefogottabb, egységesebb, jobb művet

vihetett színre - sikeresebb előadásban. A szöveg logikája a színpadi szituáció helyzetlogikáját is meghatározza, a tisztázottabb jellemek egyértelműbb, élesebb konfliktusokat eredményeznek. A veszprémi előadásban kevesebb a felhőtlen komédiázás, több a nyers szín, keményebb az egész hangvétel. A József Attila színházi habkönnyű szórakozás helyett szókimondó, keserű szájízű, markánsabb vígjátékot kapunk. S ez az átdolgozás legfontosabb eredménye!

A Nagytakarítás kétségtelenül nem Csurka legjobb művei közül való. Nem közelíti meg a *Döglött aknák* sziporkázó társadalmi antitézisét és *a Ki lesz a bálanya?* ostorozóan kemény, szarkasztikus ítéletét. *A Nagytakarítás a* klasszikus vígjáték kissé elavult modellrendszerének életre keltése, amelynek hátrányait írói erények ellensúlyozzák: a szókimondás, az ember- és valóságismeret, a csurkai humor. Vígjátéka olyan, mint egy goromba hátbavágás, amely nevetés közben éri az embert. Tömör és szellemes jelképrendszere mindenki számára érthető. A színpad közepére állított szemeteskuka hétköznapjaink sivár dologiasságáról, szennyes üzelmeinkről, gátlástalan szerzésvágyunkról, piszkos kis ügyeinkről árulkodik. Vagyis arról, ami anyagi jólétet biztosító társadalmunkban még takarításra szorul. Nagytakarításra.

Szokatlan esetnek minősítettük a bemutatópárost. Szokatlan, de hasznos kezdeményezés. Színházaink ugyanis a divatos „ősbemutató"-kényszer miatt ritkán vállalják az utánjátszás népszerűt-len feladatát. A művészi értékeinkkel való helytelen gazdálkodás egyik ismert jelensége ez. Ezért üdvözölhető a veszprémi Petőfi Színház vállalkozása, amely egy mai magyar vígjáték csiszolódásának és fejlődésének teremtett műhelylehetőséget. Egy egészségesebb színházi légkör szellemében.

Csurka István: Nagytakarítás (József Attila, Színház)
Rendezte: Benedek Árpád. *Díszlet:* Csányi Árpád m. *v. Jelmez:* Kemenes Fanny. *Dramaturg:* Vinkó József.
Szereplők: Fülöp Zsigmond, Szemes Mari, Bodrogi Gyula, Voith Ági, Örkényi Éva, Horváth Gyula, Dávid Ági, Telessy Györgyi.

Csurka István: Nagytakarítás (Veszprémi Petőfi Színház)
Rendező: Horvai István m. *v. Díszlettervező:* Fehér Miklós *m. v. Jelmeztervező:* Hruby Mária.
Szereplők: Tánczos Tibor, Dobos Ildikó, Szoboszlai Sándor, Takács Katalin, Vajda Károly.

GÁBOR ISTVÁN

Odysseus bolyongásai

Móricz Zsigmond lírai játéka Veszprémben

A kritika szinte egyöntetűen elmarasztalta Móricz Zsigmond verses drámájának, *az Odysseus* bolyongásainak bemutatóját Veszprémben. Hadd jelentsek be mindjárt cikkem elején magánvéleményt: nem osztozom ebben az elmarasztalásban. A későbbiekben bizonyítani kívánom a másokénál lényegesen pozitívabb véleményemet a műről, elöljáróban csak azt szögezem le: megítélésem szerint ez a darab jóval több, mint pusztán egy életrajzi motívum sebtiben való irodalmi ábrázolása. Noha önmagában az sem súlyos tragédia, ha a színház hozzásegíti nézőit egy jelentős író életének mélyebb föltárásához, mégis itt nagyobb a tét. Amihez sietve kell hozzátennem azt is, hogy távolról sem tekintem az *Odysseust* (zárójelben megjegyzem, hogy a dráma címét és szereplőit a móriczi mű eredetijéhez híven *írom)* az életmű csúcspontjának. Nem, az *Odysseus* nem éri el sem az *Úri muri,* sem *a Rokonok* magaslatát, de az eszmeiség szempontjából alacsonyabban járó, ám stilárisan móriczi erőt sugárzó, fordulatos *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* színvonalát sem. Kétségtelen, hogy az Odysseusnál valamivel lejjebb kell tenni a mércét, ám nincs olyan sok drámánk a huszadik század első évtizedeiből, semhogy erről a darabról annyira könnyen lemondhatnánk.

Hadd szóljak néhány szót a mű megírásának külső, személyes motívumairól. Móricz 1924-ben, *a Búzakalász* próbái közben megismerkedett a sugárzó szépségű Simonyi Máriával, és ettől kezdve egyre mélyebb válságokon esett át. A két nő - Janka, a feleség és a friss szerelem, Simonyi Mária - vonzásában és taszításában élt, és ezt a szenvedélyes vívódást két verses drámában dolgozta föl. Közülük *az Odysseus bolyongásai* 1924 májusában keletkezett, mindössze egy hét alatt Leányfalun.

Álljunk meg egy pillanatra ennél az egy hétnél. Némelyek ugyanis az alkotási idő rövidségével indokolják a mű elsietettségét. De éppen Nagy Péter kitűnő Móricz-monográfiájából tudható, hogy a *Pillangó,* ez a megkapóan idilli, hamvas szerelmi történet hat nap alatt született. Még sehol sem olvastam azonban arról' hogy *a Pillangó* elhamarkodott alkotás' mert nem egészen egy hét alatt keletkezett. Példákat a horatiusi nonum prematur in annumra, a sokáig érlelt műre, és ellenkezőjére, a néhány nap alatt készült irodalmi, zenei, operai alkotásra egyaránt felhozhatunk. Egyezzünk meg abban, hogy az idő rövidsége vagy a mű hosszú kihordási ideje önmagában sem-mit sem bizonyít.

Ejtsünk néhány szót azokról a művekről, amelyeknek környezetében az *Odysseus* született. Öt évvel vagyunk a Tanácsköztársaság leverése után, és Móricz, mint ismeretes, nem írt mea culpázó önbírálati verset, mint nagy hírű Nyugatos költőtársa. Nem, Móricz megírta 1920-ban a *Légy jó mindhaláligot,* egy év múlva az Erdély-trilógia első darabját, a *Tündérkertet, az Úri muri* előlegezéseként a pusztulásra ítélt úri rend látnoki képével a *Kivilágos kivirradatigot, a* kiaszott föld sivárságán kesergő *Kiégett a Hortobágyot.* Es megírt egy verset, még 1920 februárjában, *Éjféli görcsök* címmel. Adyt istenként említi benne, a magányról, a halálról beszél, és íme egy sora, amely sokat elárul akkori hangulatáról: „... a föld szétomlása után Homéros sem dalol . . ." Homéroszba helyettesítsük be a walesi bárdokat, az Arany-ballada megírásának körülményeit, és akkor világosabb a kép, hogy szerelmein, magánéletén kívül mi minden foglalkoztatta akkortájt Móriczot. Amivel csak azt szeretném illusztrálni, hogy nem teljesen indokolt *az Odysseust* leszűkíteni egy sablonos, mármár giccses szerelmi história drámai földolgozására.

Állításom bizonyítására vegyük elő magát a darabot. Amely gyakran híján van nyelvi teremtő erő, fordulatosság, szerkesztés, ábrázolás tekintetében mindannak, amit Móricz a húszas évek végén, a harmincas években elért. Ám a dráma második felvonásában az útja vége felé tartó Odysseus azt kérdi Kirkétől: „De istenáldotta búzát terem-é" a sziget, ahol Kirke él, és vajon „juhnyáj, kecskefalkák legelnek-é rajta, és vannak-é ménesek, gulyák és bő tejű tehenek csordái a sziget dús rétein?" A harmadik felvonásban Penelopéhoz hazatérve, szemrehányóan mondja fiának, Telemachosnak: „Ezt tudtatok gyűjteni, kérőket csordára! De az ólak, az aklok, mind beszakadva! Az eső becsorog, szomorú szemmel néztem a romlást ... " Vajon nem vélhető-e, hogy a hazája tájain gazdaként búsan széttekintő Móricz szólal meg itt? És

túlságosan merész-e a föltételezés, hogy az az Odysseus, aki ugyancsak a harmadik felvonásban „a szeretet, az a szép, csöndes mindennapi béke" idézésével szól hitveséhez, ezt a békét egy magasabb rendű, a későbbi babitsi magatartással rokonítható értelemben használja?

Az Odysseus bolyongásai a homéroszi történetet dolgozza föl, természetesen szabad átköltésben. Az eltérések nem alapvetőek, csak amennyiben Móricz ebből a mondakörből mindössze három epizódot ragadott ki. Ám a harmadik felvonásban van egy motívum, amely mellett kár volna szótlanul elmenni. Ez ugyanis Homérosznál sehol sem található meg. Megérkezésekor azt mondja Odysseus hű kondásának, Eumaiosnak: „És te eredj a csordagulyához, s hozd fel a markos legényeket, mind valahány van." Ez a mozzanat még kétszer tér vissza, a darab vége felé így: „S rajtatok a kondások és csordások ostora szántson!" Amihez szerzői instrukcióként még hozzáteszi: „Jelt ad, berohannak a pásztorok furkósokkal, s nekiállnak a kérőknek, akik egy perc alatt elmenekülnek." Ismét csak hipotetikusan vetem föl a kérdést: vajon a véletlen műve-e, hogy Móricz 1924-ben, egy levert forradalom után csordásokkal, kondásokkal, furkósbotokkal oldatja meg a viszályt? Lehet-e figyelmen kívül hagyni egy ilyen fontos motívumot, amely a parasztlázadással fenyegető Rózsa Sándor-történetet is előlegezi már ?

Ennyi kérdőjel után következzék egy állító mondat: meggyőződésem, hogy az *Odysseus bolyongásai,* amelyben lehetnek ugyan kiérleletlen, sőt rossz verssorok, nyersen fölvázolt, gyöngébb epizódok, többről szól, mint a Janka és Simonyi Mária közötti odüsszeuszi bolyongásról, Móricz szerelmi vergődéséről. Vagy ha pusztán önéletrajzi jelentőséget tulajdonítunk is a műnek, akkor sem lehet nem észrevenni azt a Móricz Zsigmondot, aki a Tanácsköztársaság szívet melengető emlékétől nem tudott, nem is akart szabadulni, akinek számára a föld, a búza, a nép, a béke minden másnál többet jelentett.

Ideje, hogy ennyi előzetes megjegyzés után magáról a darabról is szóljak. Az *Odysseus* tulajdonképpen nem is egy, hanem három mű, három egyfelvonásos. Az első darab Nausikaáé, és noha itt izzik a leglíraibban a darab, ebben a részben a legfogyatékosabb a drámaiság is. Nincs benne igazi akció, nincs tét, ami fogva tartaná Nausikaánál Odysseust. Sokkal erőteljesebb a második felvonás,

Móricz Zsigmond: Odysseus bolyongásai (Veszprémi Petőfi Színház)
Takács Katalin (Kirke) és Tatár Mária (Maja)

tépelődéseivel, megtorpanásaival együtt is. Kirke már az igazi, érzéki, nagy szerelem, amiért könnyebb volna a trójai hős-nek odadobnia hazát, népet, feleséget, mindent. Ez a Kirke sokkal árnyaltabban van kidolgozva, lángoló egyénisége is átsüt a drámán. Nyelvi erőben is fölébe magasodik a korábbi felvonásoknak, olykor *a Sárarany* naturalizmusára emlékeztet. „Két hét múlva kirúglak a disznók közé, híres Odysseus!" mondja megvetően Kirke, mire Odysseus: „Engem? ... Engem, Odysseust? Veted ám a magad nyomorék ficsúr fene nyalakodó piperkőc rongyaidat! Itt legfeljebb én rúglak ki, ha az istenek isteni lánya vagy is: asszony!" Ebben a részben, noha eszmevilága nem mentes a nyárspolgáriságtól sem - „a tiszta otthon édes illatát" vágyja benne vissza a férfi - itt fogalmazódik meg Odysseusban a leghatározottabban, hogy van célja, értelme életének: hazára kell lelnie. A hazatérés a harmadik felvonásban következik be. Ez a rész Penelopéé, annak minden lázadásmentes asszonyi lágyságával, szépségével, békés nyugalmával. A révbe jutás áhítatos öröme ad szép foglalatot ennek a felvonás-nak, amelyben a móriczi tépelődés értelme is megvilágosodik.

Nem kevés dramaturgiai beavatkozással vitték színre, keletkezése óta elsőként, a darabot a veszprémi Petőfi Színházban. Noha a színlap nem tünteti föl, személyes közlésből ismeretessé vált, hogy ezt a munkát a rendező, Pethes György végezte el. Mindenekelőtt megkurtította a szöveget, amely meglehetősen bőbeszédű és ismétlésekbe bocsátkozó. A meg-megdöccenő sorok kiiktatásával Pethes György feszesebbé tette a művet, ugyanakkor rendezői koncepciójának megfelelően kamarajátékra is alkalmasabbá hangolta át. Az eredeti műben szereplő kórust egyetlen lány helyettesíti, aki gitárját pengetve lendíti útján előre Odysseust, és avatkozik bele szelíd erőszakkal a történésbe. Pethes azonban nem elég körültekintően gondozta a kórus szövegét, ezért benne hagyott, sőt Odysseus soraiból is neki adományozott néhány közhelyet. Olyanokat, mint „Boldog a ház, hova fecske tanyát ver", „Nincs a tengernél gonoszabb a világon", „a vér heve szembeszegül ... vérrel a vér sose csatázik" stb. Ezeknél a soroknál ügyesebbeket is találhatott volna a kórus számára az átigazító rendező.

A lehetséges változatok közül - Móricz ugyanis a művet operának szánta, át is adta Kodálynak, aki végül csak egy részét zenésítette meg - Pethes György kamarajátéknak fogta föl az *Odysseust,* ahhoz szabta a szöveget és rendezését is. Teljes mértékben azonban nem sikerült véghezvinni elgondolását, és főképpen az első felvonásban törik meg a szándék a megvalósításon. Pethes nem tudott választani stilizáltság és naturalista játékmodor között, és ebben a részben Odysseus nemcsak két szerelem, hanem kétféle stílus között is vergődik, meglehetősen kevés sikerrel. A második felvonásban a mérleg átbillen a naturalizmus javára, nem csekély hangerővel, pózoló gesztusokkal a monológokban és párjelenetek-ben. Az elrohanni és visszatérni, menekülni és ott maradni akaró férfi tépelődése túlságosan rikítóra sikerült, amit csak néhány szép epizód szelídít meg.

A legkiegyenlítettebb a harmadik felvonás. Megkapó részletek értelmezik a révbe jutás líraiságát, Odysseus győzelmét a kérőkön, találkozását az áhított Penelopéval. Miután a rendező nem érezte különösebben hangsúlyosnak a kondások emlegetését, ezért az előadásban sem kap elég nyomatékot ez a motívum, noha erőteljesebb kiemelése a szerzőt is más megvilágításba helyezhetné.

Fehér Miklós az első felvonásban a koncentrikus körökben megfeszülő kö-

telekkel Odysseus emberi kötelékeit is hűen motiválja. Színei pedig, az első felvonásban a hatalmas fehér lepedő, a második felvonásban eluralkodó zöld jó fogódzkodót ad a dráma értelmezéséhez, amellett esztétikus és látványos színpadi köntösbe is vonja a cselekményt. A díszletek stilizált áttételessége mellé jól fölsorakoznak Hruby Mária kortalanított kosztümjei, ezek főképpen a három asszony portréjához tesznek hozzá egy-egy fontos vonást. *Az Odysseushoz* Rónai Pál szerzett lírai színezetű, érdekes hangeffektusokból kibontakozó, szerény igényű, de a mű hősét invenciózus dallamokkal körülölelő zenét.

Móricz Zsigmond alakját tudatosan vállalja, ezért az író maszkjában lép a színre Odysseusként Papp János, a jellemzés egyik elfogadható megoldásaképpen. Dikciói azonban az első felvonásban harsányra sikerültek, a naturalista szereptelmezés felé mutatnak, és heves kitörései a második felvonásban sem csillapodnak. Alakításában a szép és értő szövegmondáson kívül kevés az egyénítés, a megragadó jellemzőerő; a vívódásokból gyakorta a kidolgozatlan nyerseség kerül ki győztesként, természetesen nem a darab előnyére.

A három nő közül Málnai Zsuzsa mint Nausikaa nem túlságosan lírai alkatú, inkább szürke, aki passzív szerepével nem sokat tud kezdeni. Annál erőteljesebb asszonyt ábrázol Kirkeként Takács Katalin, tele bujasággal, falánk férfiéhséggel, szenvedéllyel. Dobos Ildikó Pénelopéja lágy líraiságával, meleg nőiségével, elomló odaadásával emeli meg a drámát és az előadást, amelynek legérzékletesebb részletei is neki köszönhetők. Saárossy Kinga együttérzőn avatkozik bele a cselekménybe, egyszemélyes kórusa gyakran lendíti át a holtponton a játékot, és közvetíti hűséges beleéléssel az író gondolatait. Néhány kisebb epizódban Környei Oszkár, Bácskai János, Vita András és kiváltképp dadaként Ruttkay Mária nevére emlékszem szívesen vissza.

Móricz Zsigmond: Odysseus bolyongásai (Veszprémi Petőfi Színház)

Rendező: Pethes György. *Díszlettervező:* Fehér Miklós m. *v. Zene:* Rónai Pál. *Jelmeztervező:* Hruby Mária.

Szereplők: Papp János, Málnai Zsuzsanna, Takács Katalin, Dobos Ildikó, Saárossy Kinga, Vitai András, Bácskai János, Környei Oszkár, Faragó József, Tóth Titusz, Vajda Károly, Dévai Péter, Ruttkay Mária, Czeglédy Sándor, Háromszéki Péter, Éltes Kond, Tatár Mária, Varga Tamás, Árva László.

RÓNA KATALIN

Nemcsak mulatság, tréfa .. .

A Mahagonny a Madách Színházban

1.

Brecht Megjegyzések *Mahagonny városának tündöklése és bukásához* című jegyzetében 1931 márciusában az operáról mint kulináris műfajról beszél. Kulináris, hisz „élveteg pózban" ragyog. Átélésre, élményre késztet, plasztikusságra, realitásra törekszik, s mindezt a zene segítségével közömbösíti. A példa, a könnyen áttekinthető, világos magyarázat a haldokló emberről szól: „Egy haldokló ember reális. De ha énekel közben, eljutott az értelmetlenség szférájába. (Nem ez következnék be, ha a hallgató énekelne a haldokló láttán.)"

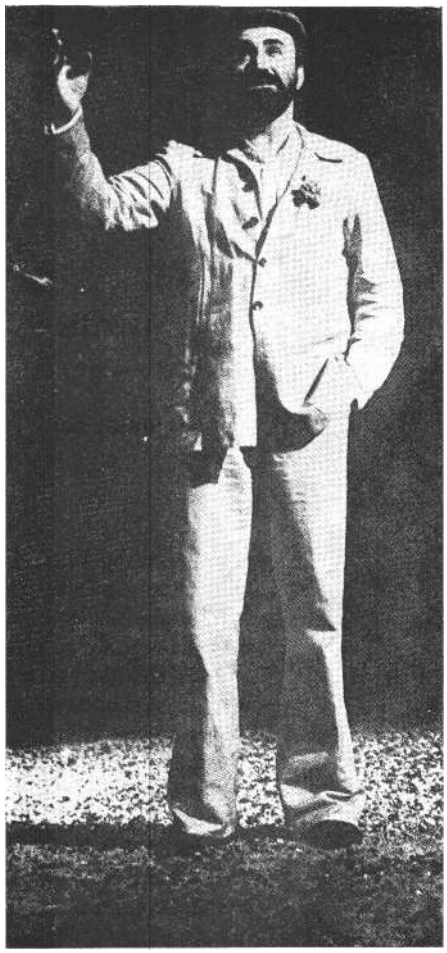
És *a Mahagonny ?* Hogyan vall Brecht az új operáról? A megteremtett, az ön-maga képére formált új típusú zenés szín-házról, amely számára oly fontos volt, hogy ürügyén fogalmazta meg tanait az epikus színházról. *A Mahagonny* megszületése után szerkesztette meg a színház hagyományos drámai formájának és a színház epikus formájának sémáját, hozzáfűzve a drámai opera és az epikus opera súlyponteltolódásainak tételét.

Brecht így ír: „Élveteg pózban közelíti meg tárgyát a *Mahagonny?* Azt teszi. Élménynek számít a *Mahagonny?* Élménynek. Mert *a Mahagonny* mulatság, tréfa."

Tehát mulatság, tréfa. Vajon csak ennyi?

2.

Rossz színházi beidegződések következtében Brecht színházának képzete összeforrt a komor látványnélküliséggel, a szürke tónusokkal, az alig jelzett térrel, a szöveg hideg, lélektelen tolmácsolásával. Az elidegenítés szó szerint vett tételeivel-módszereivel. Pedig Brecht nem volt ilyen komor, mint a körötte kialakult dogmák. Hisz miközben természetesen megőrizte s komolyan vallotta a lényegről, a gondolatról, a mondanivalóról szóló tanításait, *Kis Organon* című színházelméleti tanulmányában így fogalmaz: „Így hát visszavonjuk, nyilván általános sajnálkozást keltve azt a szándékunkat, hogy emigrálunk a tetszetősség birodalmából, és közhírré tesszük, még általánosabb sajnálkozást keltve azt a szándékunkat, hogy letelepülünk ebben a birodalomban."



Koltai János Bertolt Brecht **szerepében (Madách Színház)**

Nos, a Madách Színház együttese mindezt figyelembe véve választotta a *Mahagonny városának tündöklése és bukása* színre vitelére a látványszínház előadásmódját.

A látvány legkönnyebben megközelíthető, elsődleges eszköze a díszlet és a jelmez. Négy hatalmas, hol kitárulkozó, hol összecsukódó, halványan telerajzolt csillámporos vitorla képezi *Mahagonny* városát. A magasra törő falakat, a süllyedő várost, a hajót, a bírói emelvényt, a villamosszéket és mind a többi helyszínt. Götz Béla kápráztatóan, szellemesen látványos alkotása igen jó játéktér is.

S pörög-forog, vonul a statisztéria. A lányok tarka forgataga, a Mahagonnyba érkező szerencsevadászok tömege benépesíti a színpadot. Csak az időt, a kort ne akarjuk föllelni e kétségtelenül szemet gyönyörködtető, szórakoztató kavalkádban. Piros Sándor kortalan farsangi forgatagot álmodott *a Mahagonny* színpadára. Özvegy Hocinesze cigánylánygúnyája, az alaszkai favágók szedett-vedett öltözéke, az örömlányok hippikosztümje nem ad tiszta képet. Az előadás nem kívánta Mahagonny városát és lakóit egységesen egy korba helyezni. Nem

Jelenet a Mahagonny előadásából (Psota Irén, Tímár Béla, **Piros** Ildikó, **Márton András és Dunai Tamás) (Iklády László felvételei)**

vállalta, hogy öltözékükkel jelezze, nincs kérdés, nincs tévedés : *adott korról* szól a *Mahagonny.*

3.

Mahagonny a három menekülő városa a sivatagban. Á könnyű életre vágyók paradicsoma. Mahagonny a kelepceváros. A város, ahol mindent szabad, ha az embernek pénze van. Mindent: belepusztulni a zabálásba, belehalni a gyönyörökbe, agyonveretni a bokszmeccsen, szerelmest és barátot megtagadni, ha elfogy a pénz, villamosszékbe kerülni néhány üveg whiskyért. Mindent szabad itt, csak egyet nem: segíteni a másikat. S mert a nagy lehetőségek - pénzen vett lehetőségek, a tökéletes szabadság - a pénzen vett szabadság városa Mahagonny, nincs szükség az égiek ítéletére, nem kell ide természeti csapás, békén el-kerülheti a tájfun. Az emberek elpusztítanak mindent, ami szép, tiszta és igaz.

Brecht véleménye határozott. Az élet gyönyöreibe burkolózó, vélemény nélküli, gondolat nélküli polgárról keményen, ítélkezően fogalmaz.

Épp ezért a legnagyobb tévedés lenne arra gondolni, hogy Mahagonny városának brechti víziója csak a múltat idézi, s nincs fontos mondanivalója a ma nézőjének. Naivitás lenne föltételezni, hogy Mahagonny képzelt városa csupán letűnt kort hoz színre, hogy a példabeszéd mese, s távoli korokról, képzeletbeli világról szól. Ahogy *a Mahagonny* már $^{1}9^{2}9$-ben, bemutatásakor sem egyszerűen az aranyásók koráról szólt, úgy vélem, ma sem tekinthetjük valamiféle történelmi mesejátéknak, amelyben a rosszak és a még rosszabbak csatáznak kizárólag a mulattatás kedvéért.

Kerényi Imre rendezése a látvány, a mozgás és a zene felől közelít Brechthez. Nagyon ötletesen, egyéni látásmóddal, egyéni színpadi elképzeléssel. Legfőbb célja, hogy élvezetessé tegye Brechtet, s ez a szándék semmi esetre sem lebecsülendő.

A Madách Színház saját átdolgozást készített a darabból. S mert az átdolgozó nevét hiába kutatjuk a színlapon, feltételezzük, hogy Kerényi Imre és az együttes közös munkája. A Madách Színház *Mahagonnyja* sem az eredeti művel, sem a Brecht létrehozta kamaradarabbal, *a Kis-*Mahagonnyval nem azonos. E változat megőrizte a songokat, s a látvány mellett elsődlegesen ezekre építette az operát, a recitativókat prózában tolmácsolva. S ez önmagában még nem lenne baj. Ám sokkal lényegesebb probléma, hogy a megőrzött songok nem épülnek az előadásba, nem simulnak a történetbe, hanem önálló életet élnek. Kilépve a játék menetéből magánszámmá, egyéni teljesítménnyé válnak. Ily módon ahelyett, hogy kiteljesítenék a produkciót, inkább részekre tagolják. Lényegében valamennyi dalbetét előadásmódjára jellemző ez, de különösen érvényes Hétszentség Mózes bel-cantójára, amely történettől, játéktól teljesen függetlenné válik Haumann Péter egyébként rendkívül szellemes megformálásában.

A rendezés nem titkoltan a zenét, a dalokat helyezi előtérbe. Számára a muzsikánál kevésbé fontosak a figurák, s még néhol a tartalom is az átdolgozás áldozatául esik. Ebben az előadásban nem lényeges Jim Mahoney és Jenny Smith szép szerelmi kapcsolata. Jenny ebben a felfogásban nem több, mint az öröm-lányok egyike. Kerényi rendezése az utolsó jelenetben találja meg *a Mahagonny* igazi hangját. Az erőteljes tónus itt, Mahoney bírósági tárgyalásán valóban provokál, a brechti mélységek felé visz. Ám élét veszti a brechti gondolat az eredeti opera utolsó jelenetének elhagyásával. Brecht *Mahagonnyja* keserű bukással ér véget: az egykor tündöklő város lakói egymás ellen vonulnak. Magukhoz térve a túlzott egyetértésből transzparenseket ragadnak, s egymást gyalázva egymásnak rontanak. A Madách Színház előadásából ez a jelenet kimarad.

A brechti passzió és mulatság elsődlegesen formailag jelenik meg ebben a produkcióban. Groteszk, tragikomikus tré-fa, amint Giliszta Jack halálra zabálja magát, amint Alaszka Joe a ringben halálos ütést kap, csak tréfa a halott öröm-lány, s tréfa az is, hogy Jim Mahoneyt mindenki magára hagyja. Brecht *Mahagonnyja* nemcsak szórakoztat, provokál is. Kár, hogy Kerényi egyébként átgondolt rendezése elsősorban szórakoztat, s kevésbé merte vállalni a provokálást.

Kerényi látványszínházában a brechti keserűség nem jelenik meg színpadi effektusként. Helyette ott van maga Brecht - a Madách Színház hagyományai szerint Koltai János személyesíti meg -, hogy tapasztalt színházi szakemberként végigkísérje-végigkalauzolja nézőit az előadáson, s elmondja narrátor-ként mindazt, amit el kellett volna játszani, meg kellett volna jeleníteni a szín-házban. Elemző drámaírója, részese a cselekménynek, de Brecht operájához a magyarázatok, úgy érzem, fölöslegesek. El kell mindazt játszani, amit a mű magában rejt.

A rendező a SZÍNHÁZ hasábjain 1978 februárjában publikált próba-naplójában a manipuláció lényegét-gondolatát hangsúlyozta. Írásában pontosabban érezte meg, fogalmazta meg ennek fontosságát, mint az előadásban.

4.

Jókedvű, látható élvezettel, lelkesedéssel formált előadás *a Mahagonny.* A színészi alakítások sora, éppúgy, mint az előadás egésze kellemes élmény. Különösen a songok sikeresek. Ám az együttjátszás, a közös munka öröme, jó hatása csak a felszínen pótolhatja a szerepformálások hiányosságait.

A négy alaszkai favágót Tímár Béla, Kalocsay Miklós, Dunai Tamás és Gyabronka József játssza, megfelelve a rendezői elképzelésnek, elsősorban a mulattatás lehetőségeit használva ki.

Hocinesze Leokádia figuráját Menszátor Magdolna (Psota Irénnel felváltva játssza a szerepet) elfogódottan, színtelenül kelti életre. Piros Ildikó Jenny Smith-ként új szerepkörrel próbálkozik, s ha még nemis teljes sikerrel, néhány szép, lírai pillanattal azért megajándékozott.

Márton András humorral és iróniával formálja meg Willy, a cégvezető alakját.

Hétszentség Mózest Haumann Péter játssza. Haumann ellenállhatatlanul komikus és groteszk. Ezúttal is, mint már annyiszor. Mára megjelenésével jellemez. Ezt sem először írjuk le róla. Kissé hajlott testtartása, kicsavart mozdulatai, széles gesztusai, magabiztos, ravasz mosolya most mintha csak saját karikatúrája lenne. Haumann valóban mestere a szín-játszás külső kellékeivel való játéknak. Ám ezúttal apró jelzései, megszerkesztett mozdulatai túlmennek a lehetőségeken. S nem azért, mintha megszerkesztetlenebbek lennének, mint máskor, hanem azért, mert ugyanazok. Csicsikov mozdulatai ezek, a kikapós patikáriusé, Claudiusé. Mindez természetesen nem lenne oly fontos, ha nem emlékeztetne sok el-rontott színészsorsra. Sok színész vérzett már el ezen az úton, sok pályát döntöttek romba az igazi, testre szabott szerepek csábításai, ha a külső eszközök úrrá lettek s túlnőttek a színész tudásán-akarásán. A rutin, a sablonok, a beidegződések légköre ezúttal Haumann Pétert is meg-csapta. Eszközei hasonlítottak, de színészi énje remélhetőleg kész a megújulásra. Talán még jó időben vagyunk.

Kétségtelenül mulatság, tréfa *a Mahagonny.* S valóban jó mulatság, látványos, néhol megfelelően provokatív tréfa Kerényi Imre *Mahagonnyja.* Ám Brechté ennél azért keményebb, hangsúlyosabb.

Bertolt Brecht-Kurt Weill: *Mahagonny tündöklése és bukása (Madách Színház)*

Fordította: Görgey Gábor. *Rendezte:* Kerényi Imre. *Díszlet:* Götz Béla. *Jelmez:* Piros Sándor. *Koreográfia:* Parragh István. *Karmester:* Makláry László.

Szereplők: Tímár Béla, Kalocsay Miklós, Dunai Tamás, Gyabronka József, Menszátor Magdolna, Haumann Péter, Márton András, Piros Ildikó, Koltai János, Dienes Kálmán, Koroknai Géza, Simándi Péter, Viktor Gedeon, valamint Böröndi Tamás, Csombor Terézia, Füsti Molnár Éva, Jutkovics Krisztina, Kincses Károly, Kővári Judit, Lamanda László, Molnár Mózes, Molnár Zsuzsa, Toronykói Ferenc, Újhelyi OIga, Várkonyi Szilvia, Zsolnay András Főiskolai hallgatók.

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

A jelmezeket tervezte: Nagyajtay Teréz

(1897-1978)

Nagyajtay Teréz (1897-1978) (Szilvásy Z. Kálmán felv.)

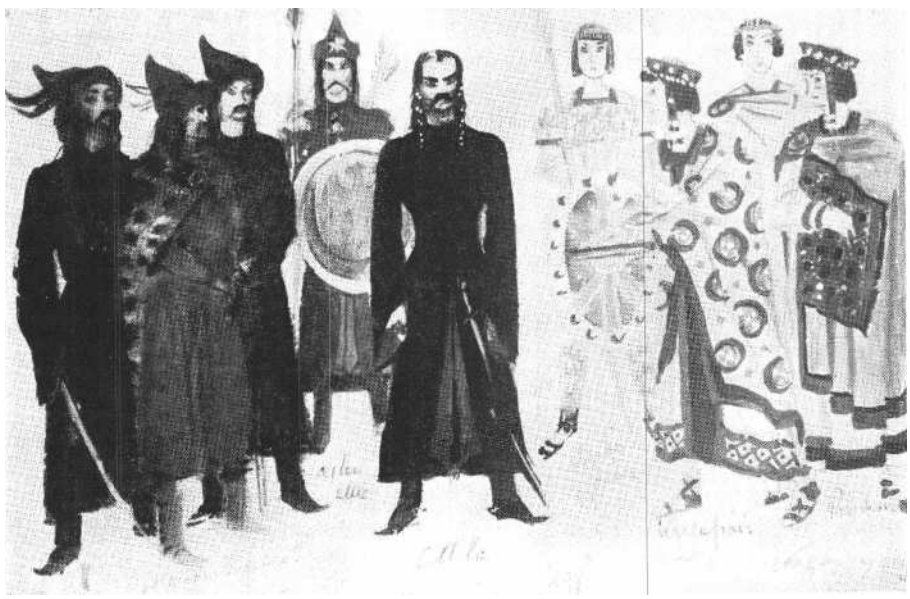
Csaknem fél évszázad színházi plakátjai hirdették: a kosztümöket tervezte: Nagyajtay Teréz. Most már azonban a születése után ott a lezáró évszám is.

Törékeny, csendes ember és művész volt. Rengeteget dolgozott, és nagy kultúrával fogalmazott. Az emberi karaktereket és a karaktereket segítő ruhákat nagyszerűen ismerte. De ismerte az anyagok milyenségét, jellemző erejüket is, és remekmívű színházi ruhákat tervezett. Fátyolos, leheletfinom rajzai önmagukban is művészi teljesítmények. Rajzkészsége, színkultúrája példás volt. Mindezt kiegészítette nagy tárgyi tudása, gazdag kultúrtörténeti ismerete és a kivitelezéshez szükséges technikai leleménye.

Megszámlálhatatlanul sok ruhatervét illene az illetékeseknek mégiscsak megszámolniuk és megbecsülniük. Szinte az egész színpadi világirodalomhoz tervezett jelmezeket. Néhány - az időben el-süllyedt - darabot csak az ő tervrajzai őriznek majd. Akik ismerték, zárkózott, szerény és csendes embert tiszteltek ben-ne. Az utolsó években, a hosszú élet terhével, visszavonultan élt férjével, Dióssy Antal festőművésszel, bizonyítva a példás házasság, a szép és boldog élet lehetségességét. Az utolsó évek sok fájdalmat okoztak mindkettőjüknek. Méltatlan elbocsátása harmincnyolc éves nemzeti színházi működése után arra késztette, hogy a nyugdíjazásig hátralevő két évét győri szerződéssel fejezze be. Találkozott a hálátlansággal, de megvolt az ereje és tartása, hogy becsületes, munkás életének tudásával elnézzen a fejek felett, mert messzire látott.

** A nekrológot halála előtt néhány héttel írta Köpeczi Bócz, István Nagyajtay Terézről. Ezzel az elmúlásra emlékeztető, fájdalmas írással búcsúzunk a Madách Színház díszlet- és jelmeztervezőjétől, lapunk számos színházi képzőművészeti vonatkozású, kitűnő cikkének szerzőjétől. (A Szerk.)*

Nagyajtay Teréz jelmeztervei a Zéta című Gárdonyi-előadáshoz (Győr, 1967)



négyszemközt

CSÍK ISTVÁN

Látvány és funkció

Beszélgetés Götz Bélával

- A közelmúltban megnéztem az Operában az *Anyegin* felújítását, megcsodáltam Oláh Gusztáv nagyszerű díszleteit - *ezzel kezdi a beszélgetést Götz Béla, a Madách Színház szcenikusa, sok emlékezetes előadás díszletének tervezője.* -Ámultam, és mi-közben önmagamban rendkívül lelkesedtem a vállalkozásáért, és helyeseltem, hogy ez az előadás, ebben a nagyszerű színpadi térben újra hozzáférhetővé vált, hogy a fiatal korosztályok is találkozhat-nak vele, tárgyilagosan meg kellett állapítanom: ez az út ma már járhatatlan .. . Nemcsak azért járhatatlan, mert a szín-padi játék stílusa, a színház ízlésvilága megváltozott; sokkalta inkább azért, mert a ma rendelkezésre álló apparátussal, műhelyekkel az ilyen típusú díszleteket egyszerűen képtelenség a megfelelő színvonalon megoldani. Egy kicsit nosztalgiám is van az efféle színház iránt, de hiába. Így csak akkor szabad dolgozni, ha a míves, aprólékos terv míves, aprólékos kivitellel párosul. Ha a fa valóban fa, ha a bronzveretek nemesen csillognak, ha a fal valóban gondosan vakolt, simára festett fal benyomását kelti, ha az ajtó nyitásakor nem mozdul vele az ajtótok s az egész falfelület! Az Operában Tatjána még javában énekelt, amikor azt láttam, hogy az illesztéseknél szétnyílik a falfelület, a díszítők már bontanak, és lesnek befelé, mikor vihetik! De még így is, a közjáték befejezése után is hosszú ideig lent maradt a függöny, s kétszer is az órámra néztem, amíg véget ért a cipekedés, dobogás a színpadon.

– *Véleménye szerint tehát a körülmények kényszerítő ereje, a színpadtechnikai problémák nyomasztó súlya, a műhelyek és a színházak krónikus szakemberhiánya eredményezte azt, hogy színházainkban már csak elvétve bukkan fel efféle díszlet?*

– Ezt sohasem merném ilyen kategorikusan kimondani, de hogy szerepe volt benne, az bizonyos. Nem kis szerepe .. . De nézzük meg a másik oldalát is a dolognak. A színházban, azt szokták mondani, a jó díszlet csak a jó előadás díszlete lehet. De igazán jó előadássá csak az a produkció válhat, amely csak azt tűri meg a színpadon, ami szervesen kapcsolódik az előadás lényegéhez: díszletben, jelmezben, kellékben, színészi ötletekben. Egy olyan színpadi térben, amely nem naturalista módon igyekszik megteremteni a valóság illúzióját, sokkal szembe-tűnőbb mindaz, ami felesleges, ami csak úgy „lóg" a játékban, tehát határozottabb, következetesebb, ökonomikusabb munkára kényszeríti a rendezőt és a tervezőt. Természetesen jobb lenne, ha nem a körülmények kényszerítenék erre a művészeket, hanem valamiféle belső kényszer vinné ebbe az irányba őket, de hát a lényeg végül is a kész produkció, az előadás !

- *Legutóbbi tervezése esetében ezt az elvet sikerült tökéletesen érvényre juttatni. A* Mahagonny *színpadán nincs egyetlen olyan díszletelem, amely ne „játszana", amely ne kapott volna lényeges szerepet. Még a három-szögletű falak rugalmas anyaga, epedarugója is szerephez jutott mint fém a kivégzésjelenet-ben. A tájfunt pedig, a meg-megdőlő, meg-meghajló díszletfalak mellett kísérteties atmoszférával idézte fel a háttérben forgó lámpatest, egyszerre idézve fel a tengeren hánykódó hajók árbocát, a szél rángatta utcai fényeket, a forgószél rohanását és még ezernyi más gondolatot, amely a viharhoz kapcsolódik .. .*

- A színház lényege a mozgás ; a díszletnek, ha valóban az előadás szerves, integráns részévé akarjuk tenni, részt kell vennie a játékban. Ehhez természetesen nagyon alapos, közös munkára van szükség. Ilyen szempontból rendkívül szerencsés helyzetben vagyok: a mi színházunkban olyan gyakorlat alakult ki, hogy az első pillanattól kezdve részese lehetek, sőt, részese is vagyok az előadás megteremtésének. Nem úgy dolgozunk, hogy kapok egy példányt a darabból, egy szereposztást meg néhány rövid instrukciót, és adom a rajzokat, a kész terveket; már a szereposztás kialakításánál is jelen vagyok. Érdekes, de számomra a díszletek kialakításánál az sem lényegtelen, hogy halljam a színészt, ismerjem a hang-ját. Sokan nem értik, én sem tudom megmagyarázni, de így van . . . Nagyon sokat köszönhetek annak is, hogy immár húsz esztendeje dolgozom itt, ebben a színházban, minden részletét, minden porcikáját ismerem, az utolsó szögig. Tudom, hogy hol, tudom, hogy mit lehet megcsinálni, ismerem a bútorraktár minden egyes darabját, és ismerem az embereket is. Abban, *hogy a Mahagonny* díszletei valóban funkcionálnak, jelentős szerepe van a díszítőknek; annak, hogy ők is élvezik a munkájukat, és tisztában vannak azzal, hogy nem mindegy, hogyan lebbentik meg a háromszögletű díszletfalakat, és a tájfunnál milyen ritmusban forog a háttérben az a bizonyos díszletelem!

– *Gondolom, az is közrejátszik, hogy a színészek is merik „használni" a díszletet; a léggömb, a hinta, a süllyesztő esetében nem riadnak vissza a komoly fizikai megterhelést jelentő játékoktól .. .*

– Szerintem ez természetes. Elég baj, ha ezért, mint valami szokatlan hőstettért, meg kell dicsérni őket!

– *A* Mahagonny *rendezője mindent „kihozott" a díszletből. De más esetben ez nem megy ilyen zökkenőmentesen.* Az isten nem szerencsejátékos *előadásában például az anyag és a szerkezet többre lett volna képes, mint amennyire felhasználták. Gondolok itt a lány második jelenetére.*

– Számomra ennél a tervnél az volt a fontos, hogy a két szereplőt megsokszorozzam, arcukat egymás mellé „úsztassam", egyszerre több nézőpontból mutassam meg őket. Ebből indultam ki, nem az anyagból; hosszas keresgélés után találtam csak rá arra az anyagra, amellyel meg tudtam oldani a feladatot. Régi babona a színházban, hogy színpadra nem szabad tükröt tenni; még a minden rész-letében a valóságot imitáló díszletekben is ezüstpapírral ragasztották be a tükör üvegét ... Akkor már az is jobb, ha egy üres keretet akasztanak fel, és a színész eljátssza azt, hogy látja magát. A tükör-nek az a feladata, hogy tükrözzön; hogy hova tükröz és micsodát, az a világítástól függ. Itt újra a húszéves színházi gyakorlat kamatozott: pontosan tudtam, melyik lámpa hova világíthat, mit, hova tehetek. Véleményem szerint annak a fel-adatnak, amelyet elsődlegesen a díszletnek szántam, szántunk, az anyag és a szerkezet végeredményben megfelelt. És még valami. Nem tudom, ismeri-e a kamaraszínház színpadát. Iszonyú egy tér. Ha például egy szobát kell itt felépíteni akkor az ajtó, az ablak csak egy eleve meghatározott helyre kerülhet. Minden darabnál, minden jelenetben ... Már az is örömmel töltött el, hogy végre ezzel az építménnyel sikerült egy kicsit megtör- ni ezt a kényszerű monotóniát.

– *Végül hogyan talált rá magára az anyagra*

– Egy utazás alkalmával, a repülőtéren figyeltem fel arra, hogy milyen sajátos játékokra képes a tranzitváró ajtaja, az a bizonyos fóliával borított üveg. Valahogy megjegyeztem, és amikor ez a megsokszorozás, az arcok összekeverés

mint gondolat kialakult, elindultam megkeresni, honnan lehet ehhez az anyagot megszerezni. Nem volt könnyű. Itthon csak üvegre tudták volna felvinni; az üvegdíszlet viszont, érzésem szerint, nem sok előadást élt volna meg . . . Végül egy holland fóliát alkalmaztunk, plexi alapon. Az egyes anyagok, szerkezetek, kellékek beszerzése különben sem könnyű dolog. A *Mahagonny* esetében például a központi műhely csak a festési munkát végezte el. A rugókat egy epedakészítő kisiparos csinálta meg, sok mindent magunk bütyköltünk össze, éjszakánként, hogy működés közben is ki lehessen próbálni. Ilyenkor egy kicsit irigykedtem német kollégáinkra az NDK-ban; az ő műhelyükben minden színpadi gépezet pontos mása megtalálható, hogy munka közben ki lehessen próbálni a mozgó elemeket. Rendszeres látogatói vagyunk az Ecseri piacnak is .. .

– *Húsz esztendeje dolgozik a Madách Színházban. Hogyan került ide?*

– Nagyon egyszerű: szerettem a színházat. Érdekelt. Már középiskolás koromban aktív „színházi ember" voltam; iskolai együttesünkből többen ma már jelentős művészek. Nekem csak az volt a célom, hogy a színház közelébe kerüljek. Statisztáltam is, majd asszisztensként dolgoztam különböző rendezők mellett; a munkakönyvem szerint szcenikus vagyok. A világítástechnika, a lámpapark például az én hatáskörömbe tartozik.

– *Azt mondják, a tervezők stílusára, gondolkozásmódjára eleve rányomja a bélyegét az, hogy honnan jöttek; másként gondolkozik egy olyan tervező, aki festő volt, más-ként, aki szobrász, építész és így tovább .. .*

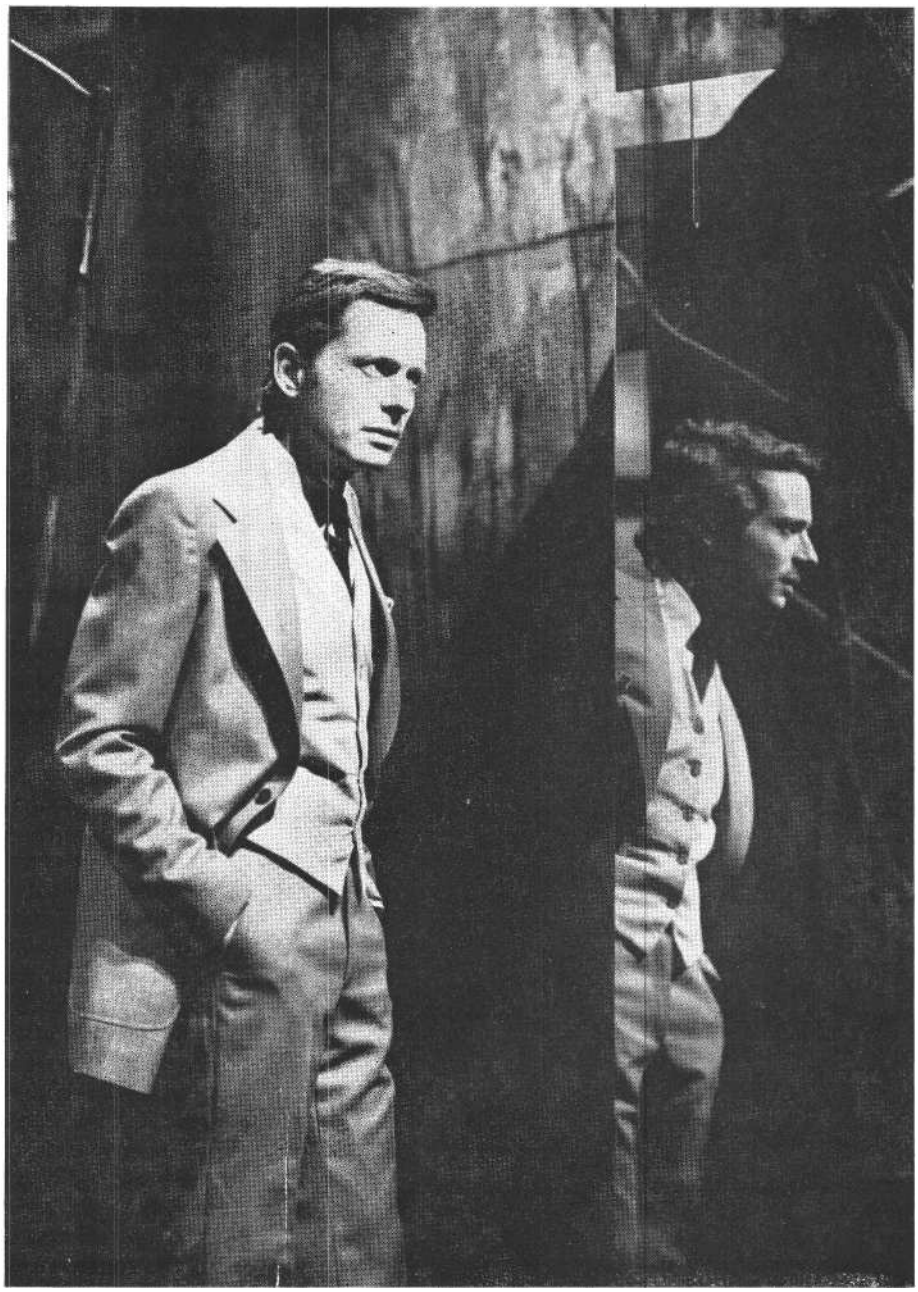
- Ez egész biztosan így van. Egy festő számára, amíg nem válik igazi életelemévé a színpad, természetellenesnek tűnik, hogy megmozdul a kompozíció. Őszintén szólva, azt is nehezen tudom elképzelni, hogy egy szobrász, aki zárt formákkal dolgozik, egy befogadó teret minden nehézség nélkül meg tudjon formálni. Bennem soha nem voltak képzőművészi ambíciók, őszintén szólva arra sem gondoltam, hogy egyszer majd díszleteket tervezek. Ha elfogadhatóan tudom csinálni, az csak annak köszönhető, hogy a színházban éltem, élek. Az is lehet, hogy néhány év múlva már valami mást csinálok. Pontosabban: egyáltalán nem biztos, hogy díszletet tervezek. Az azonban biztos, hogy színháznál leszek.. .

– *Végül egy sztereotip kérdés: most mire készül, min dolgozik ?*

– A jövő évadban színre kerül egy Tolsztoj-mű, ez lesz a soron következő feladatom; de időben ezt még megelőzi a Gorsiumban, szabadtéren bemutatásra kerülő klasszikus vígjáték, *a Plutosz.*

– *Szentendrén már tervezett szabadtéri előadáshoz díszletet. Érdekli ez a sajátos világ?*

– Ami színház, minden érdekel. A szabadtéri előadásoknál egyetlen dolgot tartok lényegesnek: a díszletnek harmonizálnia kell a környezettel. Szentendrén a főtér házaival, Gorsiumban a romokkal. Ez, bevallom, elég sok fejtörést okozott; egy antik tragédiánál könnyű a romokhoz igazodni, a leomlott falak közt lehet siratni mondjuk Trója pusztulását, Niobé sirathatja fiait; de hogyan igazodjék a romokhoz egy vígjáték? Végül megfordítottuk a dolgot. A romok nem egy elpusztult város maradványai, hanem egy épülő palota előzményei; a színészek pedig jókedvű kőművesek, antik mesteremberek, akik a falak építése közben, a meszes állványok alatt, saját szórakoztatásukra játszanak komédiát.



Götz Béla tükördíszlete Gyurkovics Tíbor: Az isten nem szerencsejátékos című darabjához (Madách Kamaraszínház) (A képen Bálint András) (Iklády László felvétele)

MAGYAR FRUZSINA-DURÓ GYŐZŐ

Beszélgetés Valló Péterrel

1950-ben született Budapesten. A Radnóti Miklós Gimnáziumban érettségizett 1968-ban, orosz tagozaton. Még ebben az évben felvételt nyert a Színművészeti Főiskola rendezőszakára, Marton Endre osztályába. Diplomamunkáját - Az *ügynök halála* - 1973-ban Veszprémben rendezte, ahol még két évet töltött. 1975-től 1976-ig a szolnoki Szigligeti Színház tag-ja volt. 1976 óta a Vígszínház rendezője. Eddigi fontosabb rendezései: Veszprém - *Három nővér, Kőműves Kelemen;* Szolnok – *Yerma, Egy szerelem három éjszakája;* Vígszínház - *Fej vagy írás, Lotte, A gondnok;* Gyula - *A távollevők.*

*

– Azon kevesek közé tartozik, akiket a középiskola elvégzése után azonnal felvettek a főiskola rendezőszakára. Ez azt is mutatja: nagyon hamar eldöntötte, hogy rendező akar lenni.

- Szerettem színházba járni, s mint minden humán érdeklődésű ember, az irodalommal foglalkoztam legtöbbet a gimnáziumi évek alatt. Apámtól képzőművészeti érdeklődést, kulturáltságot, tájékozottságot kaptam. Úgy látszik, e kettő szintézisének eredménye az, hogy rendező vagyok.

- Ez az oka annak, hagy előadásainak fontos része a látvány, a megkomponált színpadképek ?

- A színház nagyon fontos elemének tartom a látványt, ha megragadó, jelentéshordozó, és emocionálisan is mint az előadás ható tényezője jelentkezik. Sőt a látványosságot is szeretem, vagyis ha egy színielőadásban az - akár statikus, akár mozgalmas - komponáltság, a képiség mint ható tényező megjelenik. Ami már nem pusztán látvány, hanem a rendező határozott törekvése arra, hogy a néző szemén keresztül az érzékeit is lenyűgözze. Azok közé tartozom, akiket olykor formalizmussal vádolnak, akikről azt mondják, hogy a külsőségek felől közelítik meg a színdarabokat. Meg kell mondjam, hogy időnként dicséretként írják ezt rólam. Voltak kritikusok, akik méltatták, hogy az előadásaimnak követhető formája van. Mások elutasítóan írtak erről, és a mélyebb elemzést hiányolták előadásaimból. A magam részéről nagyon fontosnak tartom, hogy egy műalkotásnak határozott, követhető formája legyen. Szinte minden színművet tár-sítok egy képzőművészeti világgal. Általában törekszem arra, hogy a látvány tartalmazza primér szinten az előadás mondanivalóját. Azért is könnyű a formalizmus bélyegét ráütni az előadásaimra, mert szeretem a szerkesztettséget. Szeretek konstrukciókban beszélni eszmei vagy erkölcsi tartalmakról. Véleményem szerint egész világunkra jellemző ez az egyáltalán nem káros belső kény-szer: tudniillik megpróbáljuk a legbonyolultabb, legárnyaltabb dolgokat is rendkívül egyszerű, matematikailag követhető rendszerré vagy konstrukcióvá építeni.

- Az Ön előadásainak alapanyaga kizárólag az írott szöveg, a dráma.

- Eddig valóban csak drámai művekből rendeztem előadásokat. A dráma primátusát a színházban nem szoktam és nem is tudom elvitatni. Elismerem az adaptációk létjogosultságát, de ezek önmagukban nem tudják a színházat fenntartani. Tudom, hogy mindig is sok adaptáció készült, hogy bizonyos régi adaptációk ma már színdarabnak minősülnek; és lehet, hogy a mai adaptációk holnap színdarabként lesznek számon tartva. Hatodik éve rendezek, és úgy érzem, még rengeteg színdarab van, amelyekkel nagyon fontos mondandókat tudnék közvetíteni, amelyeket még nem rendeztem meg. Amikor majd egyszer csak elfogynak körülöttem a színdarabok, vagy ha úgy érzem, hogy nem találok olyan drámát, amellyel újat tudnék mondani, akkor valószínűleg utánanézek adaptációnak.

– Mennyiben 'tartja ugyanakkor a rendező jogának, hogy az irodalmi alapanyagba belenyúljon és azt módosítsa?

– Abszolút jogának tartom. Természetesen minél jobb egy színdarab, annál kevésbé tűnik ez szükségesnek. Egyébként a jelenetek sorrendjének felcserélése semmivel sem nagyobb mértékű rendezői beavatkozás, mint - mondjuk - a *Hamletből* kihagyni Fortinbrast. Alig találunk olyan előadást, amely teljesen hűséges az eredeti szöveghez - és azok nem is igazán jól sikerült előadások. Ugyanis a rendezőnek nem mindig van minden egyes képről, jelenetről mondanivalója. A cselekmény, a dráma szempontjából mellékesnek tarthat jeleneteket; és akkor szerintem joga van a színdarab szö vetében műtéteket végrehajtani. A legkészebb színdarabok is megőriznek valamit a kanavászjellegből. A színház a pillanat teremtésének művészete, mely művészet sajnos el is száll azzal a pillanattal, amelyben létrejön az előadás. Alapanyagát is ahhoz a pillanathoz próbálja tehát hozzásimítani.

– Mennyiben látja fontosnak az úgynevezett eszmei meghatározottságot és az eszmei döntéseket, tehát egy darab ideológiai arculatának meghatározását?

– Alapvetően fontosnak tartom. Minden egészséges színházi szellemben ez a kérdés dönti el a darab előadását.

– Vannak rendezők, akik állandó mondanivalójukhoz keresnek darabokat, és vannak olyanok, akik az egyes darabokban látják meg azt, amit állandó mondanivalójukba bele tudnak építeni. Ön melyik típushoz tartozónak érzi magát?

- A dolognak két rétege van. Van képem a világról, amelyben élek, véleményem a dolgokról, amelyek velem történnek, saját tetteimről és mások cselekedeteiről, a történelemnek arról a kis szaka-száról, melyben részt veszek, a politikáról. Van tehát világnézetem. Az adott pillanatban ehhez a biztos világnézethez keresek színdarabot. Azonban ez csak részben igaz. Az ember világlátása eldönti szimpátiáját, azt, hogy ő milyen fajta műalkotások befogadására képe egyáltalán. Valami mellé való állás egyben egy másik dolog elleni állásfoglalás is. Ez természetes. Valaminek a felvállalása és létrehozása egy másik dolog megszüntetését jelenti. Rendkívül kevés az olyan színdarab (de inkább nincs) amely az embernek egy adott állapotában a világról alkotott nézetei összességét tartalmazni képes. A rendező tehát csak bizonyos - önmagára és a körülötte levő világra vonatkozó - aktualitásokat vagy ezek lehetőségét láthatja meg egy műben, az összes többi fontos mondandót vagy ezek egy részét neki kell hozzátennie, megfogalmaznia az előadásban Én az utóbbi időben olyan daraboka igyekeztem rendezni, amelyekben az emberek egymás közötti kapcsolatának alakulásáról van szó - mert ezt éreztem fontosnak. Ha tehetem, mai daraboka rendezek, mert bennük eggyel kevesebb az áttétel, mondandójuk közvetlenül húsbavágó, és nem az idő távlatából, nem a klasszikus példázat jellegével. A rendezés tipikusan az a pálya, amelyet nem egy műalkotás alapján kell megítélni, hanem a rendező által létrehozott elöadások folyamatából, összességéből.

– Más szempontból is meg lehet különböztetni kétfajta rendezői mentalitást: az egyik csak az általa fontosnak tartott kérdésekről hajlandó beszélni, és csak olyan darabokat választ, amelyek ezekről a kérdésekről szólnak ; a másik szerint minden jó darabban meg lehet találni azokat a problémákat, amelyekről az adott időben és helyzetben beszélni érdemes. Ön hogyan látja a darabválasztás és a darab tényleges megrendezése fontosságának helyes arányát?

– Valóban létezik ez a két típus. Én nem tudok *minden jó* darabbal elmondani valamít, amit fontosnak érzek. Csak olyan műveket rendezek, amelyek véleményem szerint - legyenek bár kevésbé jól megírtak - kikerülhetetlen és halaszthatatlan, mozgósító erejű üzenetet hordoznak. *Igy* nagyon sok klasszikus remekmű - bár tökélye csodálattal tölt el - mint gyakorló rendezőt hidegen hagy.

– Megtanulható-e a rendezés?

- A rendezés egy részét megtanulhatónak és megtaníthatónak tartom. Aki nagyon jól megtanulja a szakmáját, arra azt mondjuk, hogy mesterember. Ez nem lebecsülendő. Úgy érzem, hogy a színházban a legremekebb eszme sem képes formát ölteni, ha hiányzik megalkotóiból a szakmai tudás.

– A rendezés egyben „hatalmi" pozíció is, hiszen a rendezőnek művészi alkotómunkája mellett a produkció létrehozásában neki alárendelt embereket is irányítania kell. Érzi-e ezt, és fontosnak tartja-e, hogy pedagogikus legyen ?

– A rendezésnek nem volna szabad hatalmi pozíciónak lennie. A rendezés kiemelt pozíció, amely összegzi és irányítja adott dologról a tudásanyagot, amelyet a résztvevő társaság képvisel. Befolyásolja ennek a tudásnak az irányát, alakítja az emberek véleményét, vagyis magukat az embereket. Ezen kívül a rendezőre hárulnak bizonyos nagyon gyakorlati feladatok a rendelkezésre álló időnek, lehetőségeknek, energiáknak a műalkotás szempontjából legoptimálisabb kihasználása, amelyeket sokszor csak bizonyos kényszer alkalmazásával lehet elvégezni. Nyilván kényszernek számít szerepeket ráosztani emberekre, akik azokat esetleg nem akarják eljátszani. Ha a rendező jól rendez, minden emberrel kontaktust talál, akkor ezeket a kezdeti sérelmeket valamilyen módon meg lehet szüntetni. A színház viharos hadszíntér, a színielőadás nagy egyéni és közös vívódások után születő műalkotás, amelyben a maga módján mindenkinek van egy kis hatalma, de mindenki kiszolgáltatott is egy kicsit. Lényegesen meg fogja könnyíteni a dolgot, ha a színházban dolgozó emberek magasabban kvalifikáltak: lesznek, vagyis egyre kevesebb lesz a segédmunka. Hogyha létrejönnek olyan színházak, amelyek közös világnézetű, közös mondanivalójú emberek munkahelyei lesz-nek, akkor az ilyenfajta erőszak, amelyet az ügy érdekében alkalmazni kell, tökéletesen meg fog szűnni. Úgy érzem, a színház általában afelé halad, hogy közös szellemi vállalkozássá nője ki magát. Műszakilag pedig arrafelé, hogy fehérköpenyes emberek gombokat nyomogassanak.

Az előadás létrehozásában mennyire támaszkodik a színészek alkotó részvételére? Mennyire találja ki „önkényesen" előre az előadást, és mennyire a színésszel közös munkából következteti ki azt ?

-- Mindig igyekszem alaposan átgondolni, hogy mit szeretnék elmondani. Ennek az átgondolásnak a része a szereposztás is. Ha valakire ráosztok egy szerepet, akkor az egyben azt is jelenti, hogy valószínűleg nem kell túlságosan erőszakot tennem személyiségén, karakterén ahhoz, hogy megfeleljen elvárásaimnak. Általában nem a darab írott anyagához kell szerepet osztani - bár ez sem mellékes -, hanem ahhoz a mondanivalóhoz, képhez, eltökélt szándékhoz, ami az emberben kialakult. Néha első ránézésre furcsa szereposztások jöhetnek lét-re, de ilyen módon a színész személyisége már ebben a mozzanatban hangsúlyt kap. A színész primátusát a színielőadásban szinte lehetetlen elvitatni. Tudom, hogy létezik egy másik fajta elv, amely a színészt végrehajtónak tartja, de én nem így rendezek. Ennek nagyon sok oka *van. Az* első eszmei ok. Az egész dologban azt találom legértékesebbnek, attól találom a színházat szép pályának, hogy kontaktust lehet találni emberekkel, eszmét lehet velük cserélni, meg lehet őket győzni, vagy éppen engedni lehet nekik.

A rendező munkájában nagyon fontos tényezőnek tartom, hogy embereket- né-ha saját meggyőződésük ellenére is - közösséggé kell kovácsolnia, hiszen egymásnak ellentmondó életkorú, sorsú, tapasztalatú emberek gyűlnek össze körülötte. Ugyanakkor úgy érzem, még nem volt rendező, aki a színész személyiségét meg tudta volna szüntetni. Megszüntetni nem tudja, legfeljebb nem vesz róla tudomást, és akkora színész abban a szerepben nagy bizonyossággal megbukik. Szerintem a nézők a világon mindenütt a színészekért mennek színházba. A közös mentalitású, azonos világnézetű, azonos mondanivalójú vagy egymást a saját mondanivalójukról meggyőzni tudó emberek kollektív munkájában hiszek. Ebbe a kollektívába sorolom a tervezőket és a műszaki állománynak azt a részét is, amely egy előadás végső képének kialakításában ténylegesen szerepet játszik.

- .A közösségek kialakítását nem hátráltatja-e az, hogy Magyarországon *a színházak munkahelyek, s így hivatalszerűek ?*

Valóban úgy tűnik, a magyar szín-ház szerkezete nem nagyon alkalmas arra, hogy alkotói szövetségek jöjjenek létre. Ennek az az oka, hogy mindenki státusban van valahol, és ha átkerül egy másik státusba, ott nem dolgozhat azzal, akivel szeretne, hanem olyan emberekkel kell dolgoznia, akik a munkahelyén adottak, és akikkel esetleg nem akar. Ezt károsnak, egészségtelennek tartom, mert nagyon sokat elvesz a színházi élet sokszínűségéből.

- Az egyéni alakításokon túl fordít-e gondot az együttes munka létrehozására is?

- Az egyéni alakítás eleve feltételezi a kollektív munkát, amelyben én nagyon hiszek. Arra törekszem, hogy a stílusazonosságban, azonos gondolkodásban kollektíva jöjjön létre, és az előadás mint egy kollektíva állásfoglalása jelenjék meg. Nem hiszem, hogy a sztárok színháza és a közösség színháza még sokáig elkülöníthető. Egyre inkább úgy tűnik, hogy minden előadást kollektíva hoz majd létre. Nagyon ritka ma már az olyan produkció, amelyet egy-két kivételes adottságú ember tart életben, és ennek alapján egészében is jónak minősíthető.

– Eddigi rendezéseinek talán legjellemzőbb gondolati vonása az, hogy bennük a tragikum-komikum ellentétjátékának megfogalmazására törekszik.

– Valóban, majdnem minden rendezésem kevert műfajú: komikusan tragikus vagy tragikusan komikus. Amelyik nem ilyen, az nem sikerült igazán jól. Ilyen a tapasztalatom az életről, amelyben a komikus és tragikus mozzanatok nagy, zűrzavaros keveredését látom. Általában szívesen indulok ki komorabb hangvételű színdarabokból, s ezekbe igyekszem aztán komikumot keverni.

– Másik fontos jellemzője rendezői világának, hogy az emberi értéket éppen az emberi kisszerűség ábrázolásával igyekszik megmutatni.

– Így van. A kisszerűség fogalmát én nem pejoratív értelemben használom, mint ahogy általában szokták, hanem a *kisemberséget* értem rajta. A kisember-lét - szerintem - az emberiség túlnyomó többségének természetes állapota: az emberek nagyon nagy része nem szólhat bele a saját életét is meghatározó világ irányításába. A kisemberek nem királyok, hercegek, grófok; politikailag, társadalmilag, egzisztenciálisan nem frekventált személyek. De lelkük színpadán ugyanazokat a nagy királydrámákat élik, mint az említett kiemelt személyiségek. Magamat is kisembernek tartom. Ráadásul én 1950-ben születtem, tehát egy olyan korban élek, amelyben nem történtek olyan meghatározó, történelminek számító társadalmi mozgások, világégések, amelyekben a kisember helyzete egyszer csak meg-telik mélyebb felelősséggel - ha csak az önmagáért való helytállásban is. Ma az egyetlen terület, ahol a kisember megélheti saját személyiségének totalitását: az emberi kapcsolatok, az interperszonalitás területe. Rendezéseimben ezért az emberek közti viszonyok vizsgálatára helyezem a legnagyobb súlyt.

- *Minden színházi előadásnak és általában a színháznak kell-e politikumot közvetítenie ?*

– Okvetlenül. A színháznak és minden színházi előadásnak eleve - a születése pillanatában - állást kell foglalnia az adott társadalommal kapcsolatban, amelyben létrejön. Nyíltan vagy burkoltan rá kell mutatnia kora, társadalma vagy éppen a magát a színházat létrehozó emberi közösség problémáira, kérdéseket kell föltennie, és válaszokat kell adnia. Sajnos, a jelenlegi színházi előadások nem mindegyike hordoz ilyen tartalmakat.

- *Saját előadásai értékelésénél, megítélésé-nél kiknek a véleményét, milyen visszajelzéseket vesz figyelembe?*

– Legegészségesebb az előadás életét nyomon követni. Ehhez szervesen hozzátartozik a nézők, a barátok, a szakmabeliek, a kritikusok véleménye. Ezeket egymással és az előadás életútjával szembesítve minden a helyére kerül: a nyilvánvaló rosszindulat és jóindulat is, a siker és a bukás is. A kívülről jött hatásoktól (az említett véleményektől) nem ha-gyom különösebben befolyásolni magam. Figyelek rájuk, de elveimen és nézeteimen csak az engem ért - kitartásom, elszántságom és hitem érintő - mély személyes hatások alapján változtatok.

– *Mi a véleménye a hazai lapokban megjelenő színibírálatokról?*

- Nem tartom elég felelősségteljesnek a mai magyar színikritikát. Lehet, hogy ebben a mai magyar színház felelőtlenségével igyekszik lépést tartani, de kétségtelenül - amúgy sem túlságosan erős és energikus - esztétikai életünk egyik leggyengébb pontja. Alapvető dolgokat kérek számon a kritikán. Például a kritikusoknak tudomásul kellene venniük, hogy a darab és az előadás két külön dolog. Ebből következik, hogy a műveket ismerniük kellene már a bemutató előtt, s véleményt is kellene alkotniuk róla. Ezt a véleményt szembesíthetnék aztán az előadásról kialakított nézetükkel. Hiányolom a kritikából a jó értelemben vett személyes hangot is: a kritikus ne tegyen úgy, mintha az egész ország nevében beszélne. Mondja el *a saját* véleményét. Vagy ha egy felsőbb elv alapján vagy védelmében bírál, akkor írja meg ezt. Továbbá egyszerű, világos, közérthető magyar mondatokban írjanak kritikusaink. Végezetül azzal is számolniuk kellene, hogy egy mulandó, pillanatokban élő művészetről az ő írásaik hagynak nyomot. Tehát az egyes bírálatokból ki kel-lene rajzolódnia az adott előadás képének. A magyar kritika - nagyon helyesen - azonnal tudósít külföldi színházi eseményekről, ugyanakkor a hazai színházi életen belül végbemenő folyamatok elemzésével mintha adós maradna.

- *Milyennek látja a magyar színházi közéletet?*

- Jelenleg nagy bolygást tapasztalok színházi világunkban - személycserék, színházfúzió stb. -, amelyben az ember talán a saját helyét sem érzi biztosnak, megalapozottnak: nem tudja biztosan, hogy holnap ki lesz a főnöke vagy a beosztottja; hogy villamosra vagy vonatra kell-e szállnia, hogy munkahelyére eljusson. Ezt a nagy bizonytalanságot igen károsnak tartom: rengeteg alkotói energiát emészt föl, konkrét folyamatok (társulat- illetve műsorszervezés) megreked-nek miatta. Mindez annak következménye - véleményem szerint -, hogy hosszú évek óta nem sikerült megoldani a magyar színházakban a természetes fluktuációt. A feszültséget csak növeli, hogy nagyon kevés színház van, és a színészek száma is kicsi. Több színházra és főleg kis társulatokra lenne szükség, ez feloldaná a jelenlegi szorongásos közérzetet is: egészséges rivalizálás alakulhatna ki, és egymás mellett élhetnének a legkülönbözőbb stílusú, szellemű áramlatok. És senki nem személyi, szervezeti, hatalmi kérdésekkel foglalkozna, hanem azzal, amit hivatásul választott: a színházzal.

SZILÁDI JÁNOS

A láthatatlan művész

Jegyzetek a rendezői művészet néhány kérdéséről

III.

Rendező és mai dráma

A rendező és a kortárs drámairodalom kapcsolata más természetű, bár sok ponton azonos vagy érintkező kérdéseket vet föl, mint a rendező és a klasszikus drámairodalom kapcsolatrendszere. Az eltérések magából a helyzetből adódnak. A klasszikus drámák legtöbbjének a színházi szakirodalma is tekintélyes. Egy-egy mű színpadi újrateremtésének hagyománya, kialakult gyakorlata, követhető vagy elvethető előzménye van. A kortárs darabok esetében ez csak többszöri utánjátszás esetében érvényesül.

Különbség az is, hogy míg a klasszikus alkotásoknál a rendező kizárólag magával a művel találkozik, addig a kortárs dráma mögött ott áll a szerző is. A klasszikus művek - mondjuk így - „védelmét" az irodalomtörténészek képviselik (gyakorlatban leginkább a nemzeti drámairodalom legnagyobbjait próbálják óvni a rendezők túlzott beavatkozásától) a kortárs dráma szószólója maga az író.

A kortárs drámairodalom - témaválasztását tekintve - kettős tendenciájú: történelmi vagy jelenkori tematikájú. A tematikai eltérés mögött azonban nem a cél - a jelenre irányultság - különbözősége rejlik, hanem a megközelítés, a művészi feladatmegoldás eltérő jellege. A feladatvállalás mindkét esetben azonos, csak a feladatmegoldás eltérő, de erről most részletesebben nem szólunk, mert a SZÍNHÁZ 1977. évi októberi számában közölt *Mai vígjátékok - történelmi drámák* című tanulmány megállapításait ezúttal szükségtelen lenne megismételni.

A rendezők - a klasszikus drámákról szólva utaltunk már erre - gyakran eszközölnek húzásokat, felcserélik a jeleneteket, összevonnak szerepeket. A kortárs művek esetében ez rögösebb út, mert a szerző tiltakozik, akár úgy is, hogy visszaveszi darabját a színháztól. Ez a pusztán rendezői szempontból értelmezett hátrány azonban akár előnyként is kamatoztatható. Mert igaz ugyan, hogy a kész dráma eleven szerzői oltalom alatt áll, de ha a szerződésen túl tényleges alkotói partnerviszony keletkezik s z í n h á z és író között, akkor a színház a megírás,

az alkotás folyamatában érvényesítheti elképzeléseit.

Hogy a magyar színházkultúra, az egyes színházi műhelyek hogyan és mennyire élnek ezzel a drámateremtő és alkotásbefolyásoló lehetőséggel, nehéz megítélni. A folyamat - s ez természetes -- mindenképp mellőzi a nyilvánosságot. Az alkotók személyes vallomásai, nyilatkozatai pedig, mert ritka kivételtől eltekintve mindenki igyekszik a maga szerepét hangsúlyozni és a másikét lebecsülni vagy tagadni, nem mérvadók, illetve félrevezetők. Ha a megvalósulás felől indulunk el, vagyis lemondunk a részletek elemzéséről, aligha jutunk megnyugtató végeredményhez. Színház és drámaíró kapcsolata a legtöbbször esetleges. A műhelymunka tartalmi kritériumait alig egy-két együttműködés mutatja föl. És ez az, amin jó és hasznos lenne változtatni. (A rendező és a dráma kapcsolatáról, e kapcsolat tartalmi kérdéseiről beszéltünk eddig. Az utóbbi mondatokban viszont a színház és író megfogalmazást használtuk. Nem véletlenül. A kapcsolat ugyanis színház és író között keletkezik., s hogy a színház nevében a rendező vagy a dramaturg lép-e föl az együttműködés ezen szakaszában, eldöntendő kérdés. Recept nincs, nemis kell hogy legyen. Egy viszont mindenképp kell: az ügy fontosságának tudata, vállalása.)

A kortárs dráma színpadra állítása különleges feladatot ró a rendezőre. Az elkészült mű legtöbbször folyóiratban, könyvalakban még nem jelent meg - a színházi premierrel kezdi el életét. Az útra bocsátás pedig felelősségteljes fel-adat. A rendező alkotó tevékenységét elemezve szóltunk arról, hogy az előadás mint műegész kettős arculatú : őrzi és tükrözi - hordozza - a társalkotók ön-álló alkotását, s hogy a részletekből formálódó esztétikai egész nemcsak összeg-zi mindezt, hanem *új* minőséget is teremt, a szuverén rendezői alkotást, a színházi produkciót.

A rendező alkotó tevékenységének tehát meghatározón fontos része a dráma esztétikai értékeinek színpadi újrateremtése, az írott drámába foglalt színpadi, színházi lehetőségek maximális kihasználása. (A dráma esztétikai értékeinek és a drámába foglalt színpadi lehetőségek ilyen szétválasztása könnyen ellentmondásnak tűnhet, pedig nem az. A színpad törvényszerűségeit jól ismerő drámaíró ugyanis egész sor olyan hatáslehetőséget építhet bele művébe, amely olvasáskor rejtve marad, s csak a színpadon aktivizálódik. Igaz, ha a mű tartósan fennmarad, lassan megkezdődik a két érték egybeolvadása is - bár a megélhetőség kettőssége akkor is megmarad.)

Az első premier nem határozza meg, de nem kis mértékben befolyásolja a dráma további életét. Ezért is a különleges felelősség. Még a szakkritikában is reális követelmény a dráma és az előadás szétválasztása, s így érthető, hogy a színházművészet szakkérdéseivel nem foglalkozó nézők körében könnyen születhet meg a dráma és az előadás azonosítása. Ez pedig nem mindenkor indokolt. Az összhang megléte mellett ugyanis a színházi produkció - a színházművészet komplexitása révén - lehet esztétikailag teljesebb, hatásosabb, mint az írott dráma, de lehet kiteljesítetlenebb is. Ilyen-kor a dráma szuverén értékei nem formálódnak újra a színpadon, s a rendezés, ha nem is szünteti meg, de oly mértékben fedi el a darab értékeit, hogy olykor még a szakember is csak nehezen érzékeli a dráma más minőségét, mint amit a produkció tükröz.

A rendező azonban nem egyszerűen a dráma színpadra állítója, feladata nem merül ki a darab esztétikai értékeinek színpadi újrateremtésében, hanem ebben az újraalkotási folyamatban megteremti - konkretizálja - a drámai történés gondolati rendszerét és lényegét is. Vagyis értelmezi a művet. A rendező alkotó tevékenységének e mozzanata meglehetősen misztikusan cseng. Tegyük *hozzá:* indokolatlanul. A színházművészetet körüllengő „ködök" mögött ugyanis - amit egyébként a szakma mindig szívesen vállalt, ha kellett, erősített - kemény és fegyelmezett munka húzódik meg. Es ilyen a rendező műértelmező tevékenysége is. Elemzés ez, a dráma egészének és legkisebb részletének gondos vizsgálata és a megismertek újraépítése a szín-házi alkotás, a produkció sajátszerűségei szerint. E tevékenységben a rendező egyesíti magában az esztétikai elemzés objektivitását és a szuverén színházi alkotó szubjektivitását. Ez utóbbi mondat, mert épp azt a misztikusságot hajlamos megidézni, melyet az előbb tagadtunk, némi magyarázatra szorul. A látszólagos ellentmondás feloldását a rendező alkotó pozíciója hordozza. Az, hogy a rendező nem egyszerűen olvasója - befogadója - a drámának, és nemcsak objektív elemzője, hanem mindez is, annak a célnak az érdekében, amelyet végső soron az írott dráma előadása, a színházi produkció testesít meg. Az az újszerű színházi minőség - alkotás -, amely megőrizve, továbbfejlesztve a dráma értékeit, megteremti a sajátos rendezői alkotást, a színházi produkciót.

A klasszikus drámák kapcsán szóltunk arról, hogy a rendező képviseli a művekkel szemben a mát, hogy az ő értelmező, elemző tevékenysége hivatott meglelni és művészileg megjeleníteni mindazt, amivel az adott alkotás korunkat gazdagítja. A kortárs művek esetében ez a szerep - funkció - természetszerűleg módosul. Mivel itt az alkotás maga közvetlenül a jelenre vonatkoztatott, a rendezőnek nem felfedeznie, hanem elemeznie, minősítenie kell a drámába foglalt írói gondolatot. Nem általában, hanem konkrétan. A. színházi alkotás, a produkció ugyanis a dráma konkretizálása útján valósul meg: a színhelyek kilépnek a leírások világából és tárgyiasulnak, a hősök megelevenednek, az érzések egyetlen meghatározott ember érzései lesznek, egyáltalán - minden megfoghatóvá, érzékelhetővé és elevenné válik, vagyis konkréttá. A dráma e sajátos átváltozása, ezen át-változás mikéntje maga az értelmezés. Az az értelmezés, amelynek kialakításával a rendező önmagát is belefogalmazza az előadásba.

Itt ismét hivatkozhatunk a felelősség-re. A kortárs dráma legtöbbször a bemutatón lép ki az ismeretlenségből. Nyomtatásban nem olvasható, más elemzése, szakirodalma nincs, tehát a premier, az első értelmezés erős befolyásolója lehet a mű további életének.

A rendező és a klasszikus dráma, a rendező és a kortárs dráma kapcsolatát vizsgáltuk eddig. E kérdéskörnek azonban van egy olyan általánosnak ítélhető része is, amit a rendezői törekvések és a drámairodalom címszóval láthatunk el. Századunkban - bár e szempontból a múlt század is nyugodtan említhető - egyre ritkább az a találkozás, összefonódás, ami-kor a drámaíró egyben rendező is. (Újabban mintha a filmművészet „másolná" a színház hőskorát, amikor a drámaírók többnyire maguk rendezték műveiket. A szerzői film műfajának kialakulása legalábbis csábít az azonosításra.) Az olyan találkozás pedig, hogy a rendező a maga újító törekvéséhez megszüli az új irányzatú drámát is, alig képzelhető cl. A huszadik század színházi története kettős tapasztalatot mutat. Jellemző az új rendezői törekvések kapcsolódása a klasszikus drámákhoz, és jellemző a dramatizálások összefonódása az új színházi törekvésekkel. Mindebből azonban elhamarkodott

dolog lenne arra következtetni, hogy a drámairodalom reménytelenül lemaradt a rendezői művészet mögött, hogy az előbbi merevsége gátolja az utóbbi újító munkásságának kibontakozását. Samuel Beckett világhírűvé vált művének mármár reménytelen hányódása arra is figyelmeztet, hogy néha kitartó és harcos feleségeknek kell felriasztania a színház újító szellemét.

A színházművészet megújulása, az új színházi irányzatok születése és a drámairodalom új törekvéseinek kibontakozása között tehát nem mindig teljes az összhang. Ezzel együtt azonban a drámairodalom a színházművészet nélkülözhetetlen alkotótársa és - ez utóbbi funkcióról hajlamosak vagyunk megfeledkezni, pedig kivételezett jelentősége vitathatatlan - nemcsak tükrözője, de közvetítője is a korszerű színházi törekvéseknek. És ez a szerep nem lebecsülendő. A magyar színházkultúra számára például, amikor erőteljes mozgalommá szélesült a művészi eszköztár felfrissítését célzó tevékenység, a korszerű szocialista és a haladó nyugati drámairodalom közvetítette a megújulás máshol már kidolgozott eredményeit, az eszköztár megújításának legjobb eszközeit, módjait. Átvétel volt ez, honosítás, hogy aztán majd erre az alapra építve teremtődjön meg a továbblépés lehetősége.

Rendező és színész

Már idézett könyvének előszavában *(A színpadi rendező és munkája)* Vidor Dezső a rendező színházon belüli pozíciójáról szólva azt írja, hogy „ . . . maga a színésznép is általában téves, de leginkább fogyatékos felfogással bír róla". Ez a megállapítás, a megállapítás igazságtartalma rég a múlté: a „színésznép" pontosan tudja, mi a rendező szerepe, funkciója - az ő szempontjából is. Különösebb érvelés helyett elég arra a jól érzékelhető vonzásra utalni, amit egy-egy tehetséges rendező képvisel a színházban, s ami a szerződtetések időszakában a szóbeli, az írásbeli „megkeresésekben" kézzelfoghatón manifesztálódik. Kettős irányultságú, kölcsönös folyamat ez: a színész a tehetséges rendezőt keresi, mert társat, segítőt lát benne, saját művészete gazdagítóját, és ugyanezek az indokok munkálnak a rendezőben is. A folyamat a maga egyedi tisztaságában természetesen ritkán mutatható fel, érvényesülését adottságok, lehetőségek határolják be, de megléte tagadhatatlan.

Hogy a rendezőnek miért van szüksége a művészi elgondolásait elfogadó, magáénak valló színészre, az már az első pillantásra is logikus. Az viszont, hogy a színész miért vonzódik a tehetséges rendezőhöz, mintha kevésbé tűnne egyértelműnek. Elvégre a tehetséges rendező egyben neves rendező is, saját hírnevével könnyen elhomályosíthatja a színészt. Nem lenne jobb a megbízható szakismeretű rendezőhöz szegődni, akinél tündökölni, ragyogni lehet? Nem. A színész - hogy nyilvánosan mit vall, az más kérdés - nagyon jól tudja, hogy művészete gazdagítását a jó rendező hathatósan segítheti, s hogy a rendező hírnevének növekedése az ő művészi tekintélyét is erősíti. És ezért keresi - követi - a tehetséges rendezőt.

Szakmai szállóige, hogy a színész csak a saját szerepét ismeri, és nem tudja, miről szól a darab. Ez így természetesen túlzás, de mint minden túlzásnak, ennek mélyén is van igazság. Nevezetesen az, hogy a színész szerepcentrikus. Ez persze természetes. Természetes, mert egész alkotó munkája, a színházművészet komplex alkotási folyamatában elfoglalt helye, helyzete arra készteti, hogy az általa alakított szerepen keresztül élje meg és teljesítse ki művészi vállalását. Ez viszont könnyen társulhat túlzott beszűküléssel, elrekesztő bezárkózással. Még akkor is, ha ez a bezárkózás nem tiltakozást, nem a színház - a rendező - törekvéseivel szembeni elégedetlenséget fejezi ki. Oka lehet a színészek leterheltsége, a tájékozódás bonyolultsága, összetettsége; ezek „kínálják fel" a könnyebb kiút gyakorlatát.

És ez az a pont, ahol a rendező tartalmi segítséget adhat a színésznek, ahol a rendező és a színész közös alkotó munkája megalapozódhat. A gyakorlatban ez az együttműködés lehet rutinos, olajozott - és alacsony hatásfokú. (Az író hozza a darabot, a színész a maga kialakított színészi eszköztárát, a díszlettervező a díszletet, a jelmeztervező a jelmezt - egyáltalán, mindenki beadja a maga részalkotását - a rendező pedig összegezi, ittott nyeseget egy kicsit, és már kész is a produkció. Ez karikatúra is lehetne. De nem az. Azért nem, mert ahhoz túl gyakran találkozunk vele a komoly, a többre hivatott színházi produkció álorcájában.) De ugyanígy ez az együttműködés lehet tartalmas, gazdagító is.

Rendező és színész alkotó együttmunkálkodása - durván és vázlatosan fogalmazva - három területre terjed, terjedhet ki: a szerepértelmezésre, a szerepmegvalósításra, a színészi művészegyéniség gazdagítására, formálására.

A rendező szerepértelmezése elsőként a szereposztásban jut kifejezésre, majd ezt követi a szerepértelmezés együttes munkája a színésszel. Ennek konkrét módját több tényező határozza meg. Mindjárt maga a darab. És itt ezer jellemző sorolható, attól kezdve, hogy történelmi drámáról van-e szó vagy mai darabról , hogy játszották-e már vagy sem . . . Ezek mind befolyásolják a szerepértelmezési munkát. Mint ahogy befolyásoló maga a színészi adottság is. Az például, hogy milyen széles - vagy szűk - a színész alapműveltsége, mennyire érzékeny az elméleti problémákra, mennyire tudatos vagy nem tudatos művészalkat. Ugyanígy változatos lehet a rendező és színész együttes elemzése is. Lehet ez szöveges elemzés, jelenetről jelenetre, mondatról mondatra lebontó értelmezés, de lehet egy presszóbeli beszélgetés vagy akár *egy* meccsnézés közbeni gondolatcsere is. Ami ehhez szükséges : a közös művészi nyelv kialakítása. A szerepértelmezésben és a szerepmegvalósításban is.

De itt álljunk meg egy pillanatra. A felsorolás óhatatlanul időbeni sorrendet szab, ami igaz is, nem is. Pusztán logikai szempontból természetes, hogy a szerepértelmezés megelőzi a szerepmegvalósítást. A gyakorlatban azonban nincs ilyen merev szétválasztás: a szerepértelmezés alakulásával együtt formálódik és alakul a szerepmegvalósítás is, annak színészi eszközei, módjai.

Ez az együttműködés egy meghatározott céllal, valamely darab előadásának jegyében jön létre a rendező és a színész között. Ha azonban ezek az egyszeri alkalmak folyamatosan ismétlődnek, ha tartós és folyamatos művészi kapcsolat alakul ki rendező és színész között, akkor megteremtődhet az alkotói együttmunkálkodásnak az a formája - tartalma -, amit a művészegyéniség gazdagításának, formálásának neveztünk. (Természetesen az egy produkcióra szorítkozó alkotói kapcsolat is magában hordja - hord-hatja - ezt a formáló, gazdagító lehetőséget, mint ahogy az is természetes, hogy a tartós és teljes kibontakozás igazi tartalmi lehetőségeit a folyamatos együttműködés teremti meg.)

A színművészet komplexitása az alkotói folyamat kollektivitását követeli meg. S ez a kollektivitás mint tartós művészi szövetség tartalmiságában a közös színházeszmény vállalását is jelentheti. Ha pedig rendező és színész együttműködése

ilyen tartalommal töltődik meg, akkor a közös eszmény közös művészi nyelv, stílus kialakítását igényli. És az együttes munkálkodás épp ennek megteremtését jelenti. Vagyis a művészegyéniség formálását, ilyen értelmű gazdagítását.

Itt azonban mindjárt egy újabb kérdéssel találjuk magunkat szemben. Nevezetesen azzal a kérdéssel, hogy a színész különböző rendezőkkel dolgozik együtt, s hogy vajon az a művészi szövetség, amit egy adott rendezővel alakított ki, nem akadályozza-e a másokkal történő együttműködésben. A kérdésre egyértelmű feleletet nem lehet adni. A színésznek mint alkotónak vannak meg-határozott, a sajátos művészegyéniséget jelző, megteremtő eszközei, művészi módszerei. Erre az alaprétegre azonban ráépül egy mobilizálható, áthangolható másik réteg is, amelyet a színész a más stílusú rendezővel való találkozásban fölhasznál, s amely épp formálhatósága révén megteremtheti a szükséges alkotói kapcsolatot. Ezekben az esetekben - és a döntő többség ilyen - az együttműködés konfliktusmentes lesz. Ha azonban az eltérés azt a bizonyos alapréteget érinti, akkor az alkotói kapcsolat vagy nem jön létre, vagy ha mégis megkísérlik, akkor a konfliktus aligha kerülhető el.

Mindabból, amit elmondtunk, logikusan és egyértelműen az következik, hogy rendező és színész együttműködésében a vezető szerep a rendezőé. Ez, mert a produkció legfőbb alkotója a rendező, természetes. Elméletben. A mindennapok gyakorlata azonban nem ilyen egysíkú, Ahogy a színészek vonzódnak az originális tehetségű rendezőhöz, ugyan-így láthatjuk, tapasztalhatjuk nemegyszer, hogy rendezők nagy színésznevek-el próbálják „fedezni" magukat - már a szereposztással biztosítani azt a sikert, mit az elmélyült, eredeti alkotó munka hozhat csak meg.

Rendező és közönség

próbák alatt a rendező a nézőtéren ül. instrukcióit, rövid magyarázatait innen mondja, s csak ha egy-egy szituáció részletesebb elemzését érzi szükségesnek, agy épp „előjátszik" valamelyik szí-észnek, akkor megy fel a színpadra. Egyébként ott ül, ahol majd a nézők ülnek, onnan nézi a színpadi történést, honnan majd a nézők is.

Az alkotási folyamat természetes helyte ez, de ez a természetes helyzet akár jelképként is értékelhető. Annak jelképeként, hogy a színházművészet kivételes erősségű közönségkötöttséggel rendelkezik, hogy a produkcióban testet öltő alkotói törekvés közönségértékelése egyetlen művészeti ágban sem olyan egyértelmű - és drasztikus -, mint a színházban. A könyvet kiadják, a filmet levetítik, a festményeket tárlatokon mutatják be-a közönség pedig vagy elolvassa a könyvet, vagy nem, vagy megnézi a filmet, a kiállítást, *vagy* nem. A visszajelzés nem közvetlen, s ha valaki akar, a statisztikai adatok elől el lehet bújni. A nézőtér azonban árulkodik, dicsér vagy tiltakozik - és ez elől nincs hová futni.

A színház alkotói mint művészetük sajátosságát - tehettek volna mást? - elfogadták ezt a szoros közönségkötöttséget. Tudomásul vették, hogy a színházművészetben - a majd később megszülető megértő és értő közönség reményében - nem lehet elszakadni a mai nézőktől, a nézők igényeitől, kulturális elvárásaitól.

Ezt a komoly és súlyos sajátosságot csak tetézi az a tény, hogy a színház közönségigénye minden korban igen nagy volt. Gondoljuk meg, egy ötszáz férőhelyes színházat alapul véve, ahhoz, hogy *egy* produkciót húsz alkalommal lehessen bemutatni, legalább nyolcezer néző kell. Ez persze csak elmélet. Legalábbis sokáig az volt. A színház iránt érdeklődő nézők szűkös táborát - vagyis a megfelelő közönséghátter hiányát - a színház sokáig a bemutatók gyakoriságával ellensúlyozta. (Színház és közönség kapcsolatának alakulását őrzi és jelzi az a tény, hogy ellentétben a mai gyakorlattal, a múlt században a nagy városokban voltak az úgynevezett en suite színházak, és a kisebb helyiségekben működtek a repertoárszínházak. A ma első pillantásra furcsának tűnő tény magyarázatát a színház közönséghátterе adja meg; az, hogy a nagy városokban már tíz-húsz előadást lehetővé tevő közönségréteg volt, más-hol pedig a nem ritkán naponkénti új be-mutatóval gyakorlatilag ugyanazt a szűk réteget lehetett - és kellett - estéről estére becsábítani a színházba.)

Ez a szoros, eleven kapcsolat a közönséggel mindig arra késztette a színházat - a rendezőt-, hogy a közönséggel együtt építse önmagát. A veszély - ma is még - kettős. Az egyik - és ez azonnal érezhető - az az elszakadás, amikor a színház előreszalad, fokozatokat, lépcsőfokokat hagy ki, és közönsége nem tudja követni. A másik veszély az, amikor a színház - a rendező - rosszul méri föl közönsége igényeit, kulturális szintjét, és a lehetséges alatt teljesít, vagyis direktebb, közvetlenebb, művészileg kevésbé fajsúlyos eszközöket használ - a teljesebb értés kedvéért. E következményeiben rendkívül súlyos tévedés közönségvisszajelzése már nem olyan gyors, és nem olyan hatásos. Igaz, *így a* színház a legértékesebb, a színházat leginkább értő közönségrétegét veszítheti el, de mert színvonalát önmaga szállítja le, esélye van rá, hogy újabb nézők toborzásával a veszteséget - látszólag - elkerülje.

A közönség kulturális szintjének, fogékonyságának, érzékenységének, asszociatív képességének ismerete nem egyszerűen a darabok kiválasztásában kamatoztatható, de a művek színpadra állításában is. Abban, hogy mely hatáseszközökkel teremthető meg a legteljesebb élmény, abban, hogy milyen ritmikai alapképletre épüljön az előadás, hol kell lassítani, leállni vagy épp gyorsítani, hogy mely összefüggések felismerésében lehet hagyatkozni a nézőkre, és melyeket kell kiemelten hangsúlyozni .. .

A szoros együttélés a közönséggel régóta arra késztette a színház alkotóit, hogy a „mi játszunk, ti pedig nézitek" falait áttörve a közönséget bevonja a színpadi történésbe. Tulajdonképpen már erre mutatnak a görög drámák kórusai is. A középkori játékok rezonőrei, a klasszikus drámák bizalmasai pedig már egyértelműen arra törekednek, hogy a nézőt - akár titkok kifecsegésével is - a történés részeseivé vagy éppen cinkosaivá tegyék. Hasonló funkciót képviselnek a narrátorszerepek is. A huszadik század színháza a nézők aktivizálásának egész sor módját, formáját dolgozta ki. Köztük azt is, amely már nem úgy akarja a nézői aktivitást megteremteni, hogy a néző bizalmát nyeri meg, hanem úgy, hogy provokálja a nézőt.

A ma rendezőjének számtalan hatáslehetőség áll rendelkezésére. A kérdés tulajdonképpen nem is az, hogy melyikkel mikor és hogy él, hanem hogy ezeket a hatáslehetőségeket milyen célból akarja felhasználni. Az, hogy mihez kéri a néző bizalmát, az, hogy miért, mi célból provokálja.

És itt jutunk vissza ahhoz, amivel a rendező és a közönség kérdéskörét bevezettük. A próbák alatt, mondtuk, a rendező a nézőtéren ül. Az alkotási folyamat természetes helyzete ez. De ez a természetesség akkor igazi művészi lehetőség is egyben, ha a rendező legfőbb célja, legkövetkezetesebb művészi vállalása a később ott ülők, a nézők legigazabb érdekeinek képviselete.

világszínház

CZÍMER JÓZSEF

A brechti színház a „Dialóg-1978" ürügyén

Brecht 80. születésnapja alkalmából Berlinben rendezték meg a „Brecht-Dialog"-ot, a szocialista országok szakembereinek tanácskozását Brechtről, ezúttal Művés*et és politika* címen. Berlin ezzel egy-idejűen február 10. és 16. között hatvan-hat rendezvénnyel és három kiállítással ünnepelte a születésnapot. A rendezvények természetesen főleg Brecht-előadások voltak: az NDK színházain kívül a meghívott Taganka Színház bemutatói. Vetítettek Brecht-előadásról készített filmeket, tévéfilmeket (külföldieket is, köztük magyart), rendeztek Brecht-kollokviumot nyugati résztvevőkkel, politikai-dal-fesztivált, előadóesteket (Gisella May, Ekkehard Schall), egyszóval imponáló volt az egész Brecht-hét megrendezése.

Maga a Brecht-párbeszéd a Színházi Alkotók Szövetségének, a magyar Színházművészeti Szövetség testvéregyesületének rendezésében folyt le három, illetve négy napon át. Azért fogalmazok ilyen határozatlanul, mert a vita eredetileg három napra volt tervezve, téma is csak három napra volt (naponta más és más). A negyedik nap záróünnepségnek volt szánva, afféle baráti búcsúnak, pohárköszöntővel, program nélkül. A vita azonban a végére lendült bele, és a záróülésen is polémia és erős kritikai hang szólalt meg.

Nem szándékozom nyomon követni a vitát és elmondani minden egyes felszólalás tartalmát. Annál kevésbé, mert az elején még sok volt az elméletieskedés, az okos, sőt intelligens disztinkciók, magyarázatok fel sorakoztatása, néhol már-már önmagunk karikatúrája nézett vissza ránk egy-egy felszólalás tükréből. Lassan azonban egyre határozottabban bontakozott ki a vita lényege: mintha Brecht utóéletének új korszakához, vagy legalábbis új fázisához érkeztünk volna, és most az a kérdés, hogyan nézzünk innen vissza Brechtre, és hogyan látjuk a jövőjét.

Itthon néha még ott tartunk, hogy azt kutatjuk, melyik az „igazi" Brecht. Ma már ez legföljebb irodalomtörténeti, színháztörténeti, semmiképpen sem gyakorlati kérdés. Mások, értesülvén róla, mi folyhatott a Brecht-Dialog vitáin, úgy vélik, hogy ott az elméleti szakemberek kissé későn eszméltek rá, hogy az „autentikus" Brechten túl kell lépni, a világ Brecht-előadásai gyakorlatban ezen már régen túlléptek. Ez igaz, de a Brecht-Dialog vitáiban nemcsak elméleti szakemberek vitatkoztak, hanem különböző országok gyakorlati színházi művészei is, főleg rendezők, elsősorban konkrét előadásbeli problémák kapcsán, és a kérdés egyáltalán nem ilyen szimplán merült fel.

Hogy valami újról van szó, azt mutatta mindjárt az ünnepségek nyitányául a Berliner Ensemble-ban tartott ősbemutató: Brecht *Galileo Galileije.* A Brecht-problémákban kevésbé járatos olvasó most csodálkozva kérdezheti: *A Galileo Galilei* mint ősbemutató a Berliner Ensemble-ban? Ki ne emlékeznék Ernst Busch Galileijére és a kiváló elő-adásra? Persze hogy emlékszünk rá, de ez nem ugyanaz a *Galilei* volt. Annak a címe is más volt: *Galilei élete* (Leben des Galilei. A *Galileo Galileit* Brecht 1938-ban a nemzetiszocialistává lett Németország elhagyása után írta Dániában. Egyetlen bemutatója 1943-ban volt Zürichben. Közben azonban Brecht átköltözött az Egyesült Államokba, és ott az atombomba készítésében a tudósok rész-vételének hatása alatt ezt a *Galileo Galileit* megtagadta, átírta, a címét is megváltoztatta, és ezentúl csak ezt engedte játszani. Mi a különbség a két változat között? Szerkezetileg úgyszólván sem-mi, mennyiségileg is kevés (leginkább a végén), felfogásban azonban szinte alapvető. Az eredeti mű tragédia. Galilei a kénytelen megalkuvás áldozata, akinek végül is nemcsak a tudományos, de a morális igazsága is győz. A dániai változat mintegy azoknak az alkotóknak az igazolása, akik munkásságuk megmentése, további antifasiszta tevékenységük biztosítása érdekében elhagyták Németországot, ahelyett, hogy szembeszálltak volna Hitlerékkel, akár vállalva a mártíriumot. Vagy egyszerűen annak bátorítására szolgált, hogy igaz ügyben az erőszak hatalmával szemben minden ravaszság és csel megengedhető. A *Galilei élete* ezt az álláspontot megtagadja. Galilei erkölcsileg elítélendő. Maga is tudja, hogy az, mert részben hedonizmusból, részben a tudomány individualista felfogásából meghátrált az inkvizíció előtt. Einsteinék is bűnösök, hogy nem tagadták meg az együttműködést az atombomba előállításában, Emlékszünk még Németh László *Galileijének* itthoni bemutatójára, amikor egyes kritikák - Vajda György Mihály is megemlékezik róluk Brecht-tanulmányában - szemére vetették, hogy együtt érez Galileivel, és szembeállították vele Brechtet, aki elítéli Galilei opportunizmusát. Es íme most, 1978. február tizedikén, Brecht halála után huszonkét évvel, a Berliner Ensemble éppen ennek a megtagadott *Galileo* Galileinek díszbemutatójával ünnepli a szerző 80. születésnapját. Miért? - tettük fel magunknak a kérdést. Hiszen nyilván nem volt könnyű nekik sem sort keríteni erre a bemutatóra. És éppen ezen a jubileumon.

A vitát az a Manfred Wekwerth nyitotta meg, aki ennek a *Galileo* Galileinek rendezője is. Bevezető előadásának előre leírt szövegénél is érdekesebbek voltak azok az előadásnál magánál jóval hosszabb kiegészítő megjegyzései, amelyek különböző Brecht-előadások sorsával és fogadtatásával foglalkoztak. A vita ennek kapcsán is Brecht utóéletére terelődött, erre vonatkozott a mi delegációnk hozzá-szólása is. A megbeszélés rekapitulálása helyett azonban elmondanám, miben látom én a kérdés három fő jellemzőjét.

A változó Brecht

Nem Brecht-tanulmányt szándékozom írni. Brechtről úgyszólván mindent elmondtak már és mindennek az ellenkezőjét is. Ez nem meglepő. Nemcsak azért nem, mert Brecht-idézetekből szinte minden dramaturgiai és színházelméleti álláspontot igazolni lehet és azoknak ellenkezőjét is. Hanem elsősorban azért, mert ő maga életútját annyira különböző társadalmi feltételek közt tette meg, hogy dramaturgiai és színpadi elméletei nemcsak különböző körülmények között születtek, de ezek a különböző körülmények arra is kényszerítették őt, hogy egyes régebbi megállapításait újraértelmezze, módosítsa, nemegyszer visszavonja. Színházi életét abban a weimari Németországban kezdte, amelynek erős kommunista pártja szellemében a küzdelem nemcsak élete legaktívabb, legharciasabb periódusát jelentette, de a forradalmár polgárfinak azt a már-már voluntarista optimizmusát is, hogy itt a perc felfordítani az egész világot. A vereség, a hitleri. Machtergreifung után változatlan politikai elvekkel ugyan, de egész másféle kapitalista országokban kellett dolgozni emigránsként és színház nélkül. Aztán Szovjetunióban az övétől még mindig eltérő irodalmi és színházi rendszerrel és még mindig színház nélkül. Majd az

Egyesült Államokban politikai viszontagságokkal, de már némi színházi munkával (Laughton). Végül svájci színházi munkák után élete utolsó esztendeiben, fél lábbal még egy másik világban, teljesen újonnan kialakuló körülmények között, a szocialista NDK-ban végre saját színházban.

Mint ahogy Sztanyiszlavszkijnál sem egyszerre, hanem hosszú, évnyi, sőt évtizednyi különbségekkel alakultak ki rendszerének egyes elemei, a színpadi igazság, az átélés, a fizikai cselekvés, a főfeladat, Brechtnél sem egyszerre született az epikus dráma (később már módosítva a nem-arisztotelészi dráma, még később magának az elnevezésnek visszavonása), a kulináris színház (később a fogalom elhagyása), *az* elidegenítés, *az* élvezeti vagy dialektikus színház (az egyoldalúan intellektuális tanszínház helyett és a megtagadott kulináris színház pótlásaként) stb. Közben pedig Brechtnek látszatra saját túlzásai ellen is hadakoznia kellett. A „líra nélküli költőt" az a vád érte, hogy színháza túlságosan elméleti, és tudománnyal akarja helyettesíteni a színházművészetet. Ezért vezette vissza később a dialektikus színházba „a felismerés által keltett hasznos érzelmet" a korábban kereken megtagadott érzelem nyomán.

Wekwerth idézte fel, hogy egy *Kaukázusi* krétakör-előadás után a Grusét játszó színésznő kétségbeesetten lépett oda Brechthez, hogy ma nagyon rosszul játszott, a végén az egész nézőtér sírt. Brecht megnyugtatta: nagyon jól játszott. Korábban ezért megrovás járt. Ugyanígy vezette be később a „megszerkesztetlen" és „összefüggéstelen" epikus dráma túlzása helyébe a „mese" arisztotelészi ihletésű fogalmát, mintegy a Sztanyiszlavszkij-féle főfeladat párhuzamául, a főfeladatot nem egészen Sztanyiszlavszkj módján, vagyis a színész felől, ha-nem a közönség felől nézve. Az utókor azonban tartozik Brecht nagyságának azzal a megállapítással, hogy ezek a túlzások többnyire nem tőle magától, mint inkább - ahogy lenni szokott - buzgó híveitől, magyarázóitól származtak. A drámai és epikus színház híres ellentétpárjainak már legelső megfogalmazásakor ő maga hozzáfűzte az ismert mondatot, hogy „az ellentétpárokban nem abszolút ellentétek, hanem csupán hangsúlybeli eltolódások jutnak kifejezésre, így például lehetséges, hogy egy közlési folyamaton belül az érzelemre ható szuggesztió vagy az értelemre ható érvelés jut érvényre". Ami azonban változatlan maradt, kommunista világszemlélete, és szilárdnak tűnt az a meggyőződése is, hogy a színház feladata nem a valóság bemutatása, hanem megváltoztatása. Bár még ez az utóbbi is csapdának bizonyult. A Berliner Ensemble elvi programjának első tervezetében éppen ez szerepelt első pontként. A második tervezetben ezt a mondatot elhagyta. Sőt, miután az új helyzetben elismerte a szocialista realizmus szükségességét, védekeznie kellett az ellen, hogy ami a szocialista realizmus előtt volt, az volt a kritikai realizmus, ezt követi most a kritikátlan realizmus. („Besonders rückständig ist es, den sozialistischen Realismus im Gegensatz zum kritischen Realismus zu bringen und ihn damit zu einem unkritischen Realismus zu stempeln.") Igaz, ugyanabban az írásban (Was *haben wir zu tun?)* szembe-fordul a művészetet dróton rángatni kívánó hivatalokkal is. („Eine völlig, sogar in Stilfragen und Geschmacksfragen geführte Kunst kann nicht selbst führen. Die Kunst ist nicht dazu befähigt, die Kunstvorstellungen von Büros in Kunstwerke umzusetzen. Nur Stiefel kann man nach Mass anfertigen.") Vagy-is hogy a művészet nem alkalmas arra, hogy műalkotásokba öntse hivataloknak a művészetről való elképzeléseit, méretre csak csizmát lehet csinálni.

A kérdés három oldala

Nyilvánvaló tehát, hogy a mi problémánkat az „igazi", vagyis a tegnapi Brecht felől nem lehet megközelíteni. Brecht jövőjét csak a „mai" Brechtből, Brecht történelmi és világszínházi helyzetéből lehet felvázolni. A kérdésnek így is, mint említettem, három ága van, úgy is mondhatnám, hogy három szempont keveredik benne, mint ahogy a berlini Brecht-párbeszéd vitáiban össze is keveredett. Az egyik: a drámaíró Brecht jövője, a másik: Brecht, a színházi teoretikus jövője, a harmadik: Brecht színpadi gyakorlatának, vagyis a Brecht-hagyományoknak jövője.

Kezdjük talán a harmadikkal, számunkra az lesz a legkönnyebb.

A Brecht-hagyományok őrzése vagy nem őrzése valóban ma tulajdonképpen csak az NDK művészi és társadalmi köreinek problémája. Van ország, ahol a brechti „autenticitás", a brechti „hitelesség" sohasem volt probléma, ahol pedig volt, ott - az NDK-n kívül - már régen túl vannak rajta. Gondolom, mi is ezek közé az utóbbi országok közé tartozunk.

Kezdetben nálunk is *az* a vélemény uralkodott, hogy Brechtet úgy lehet, sőt úgy kell nálunk sikerre vinni, ha ragaszkodunk ahhoz a színpadi módhoz, ahogyan a Berliner Ensemble, illetve maga Brecht ezeket a műveket hatalmas sikerrel színre vitte. Ez nagyon logikusnak tűnt, hiszen nálunk sem az efféle daraboknak, sem az efféle színjátszásnak nem voltak hagyományai, nem úgy, mint egyik-másik szomszédos szocialista országban: a lengyel színháznak nagy saját expresszionista hagyományai voltak, ezekbe Brecht a legtermészetesebb módon nőtt bele. Nálunk ilyen nem volt, nézzük meg hát - mondtuk -, hogyan játsszák maguk Brechték *a Kurázsi mamát.* Wekwerthtől tudom, hogy annak idején Brecht azért nem engedett díszletet tervezni a *Kurázsi mamához,* mert színrevitelekor a színház körül még mindenütt ott éktelenkedtek a háborús pusztulás romjainak ijesztő mementói, amelyeknél valóságosabb díszletet amúgy sem lehetne megtervezni. Nálunk a darab 1958-ban került színre Pártos Géza rendezésében. Az előadás híven másolta a Berliner Ensemble felfogását, egészen a díszlet helyett hátul feszülő szürke körfüggönyig. A kritika - joggal - magasztalta Kiss Manyi kiváló Kurázsi mamáját, a színészek játékát, a darabot. A produkció mégsem ment át a rivaldán. A közönségnek nem tetszett, nem kellett. Ilyenkor jön a szokott szólam: a közönség elmaradott, ezeknek nem érdemes modern színházat csinálni. Holott nem a közönség volt elmaradott. A Berliner Ensemble előadását nem valami modernség utánzása, hanem saját helyzetük ihlette. Ezért volt olyan élményszerű. Nemegyszer előfordul máskor is, hogy másutt bevált eszközöket átvesznek, de nem alkalmazzák saját közönségükhöz, és aztán a nemtetszés után elmarasztalják a közönséget. Az is Brecht híres elve, hogy a közönséget nem lehet leváltani. Szerencsére a Brecht-másoláson már mi is túl vagyunk. Mint a külföldi színházakban már, amennyire én látom, mindenki. Hogy a berlini Brecht-párbeszédnél maradjak, Ljubimov *A szecsuáni jó lélekét* egész Berlin ünnepelte, és senki sem kérte számon, hogy nem elég hitelesen brechti, sőt! Kobadzsidze Badri jereváni színész a vitán ismertette saját híres *Kaukázusi* krétakör-előadásukat, amellyel már szerte a világban, Nyugat-Európában is vendégszerepeltek. Nyíltan megmondta, hogy ők bizony alaposan eltértek a brechti instrukcióktól. Nem tehettek

másként; nemcsak a keretet hagyták el, de mivel a cselekmény az ő hazájukban játszódik, és az ott szereplő családneveket Azdaktól (ő z-vel mondta, nem c-vel, mint a németek) Vacsnadzéig és Abasvilitől Oboladzéig minden néző ismeri, kénytelenek voltak az előadást az ő közönségük élményvilágához közelebb vinni. Hasonló elemzését adta saját munkájának két román rendező és mások is. Ez csak még jobban felpaprikázta a német rendezőket, akik gúzsba kötve érzik magukat. Peter Kupke, aki a Berliner Ensemble fiatalabb rendezőnemzedékéhez tartozik, és csak később került a színházhoz, még Brecht személyét is bírálta. Brechtnek - mondta - volt egy önmagáról kialakított képe, és ezt propagálta, propagáltatta kifelé a világnak, de ez a kép hamis volt. Brecht igazi érvényesülésének ezért néha éppen önmaga volt az ellensége. Aztán elemezte, hogy ő a rendezéseiben, például *A kaukázusi krétakörben*, hogyan tért el a kötelező brechti elemzésektől. Solter pedig, a Deutsches Theater első rendezője keserű iróniával támadta még a Brecht-örökösöket is, akik, úgymond, csak úgy hajlandók egy Brecht-darab előadását engedélyezni, ha egyúttal átvesz egy „milliméterpapírra felrajzolt tervet", és vállalja, hogy a rendezésben ahhoz szigorúan tartja magát. Ennek véget kellene vetni. Ha a rendezők a mondottakat nem saját tapasztalatként, ráadásul nem mint közismert tényt említették volna, alig hihetnénk. Hogyan? Az a Brecht, akinek alapelve volt, hogy a műalkotás nem magántulajdon, ő maga más írók műveit átírta, mint rendező ragaszkodott elképzelései követéséhez? Erre a különös jelenségre talán még visszatérünk. Mindenesetre a kelés felfakadván, úgy érzem, a német színházak tehetsége és egészsége maga is hamar túl lesz ezen a lázon.

A drámaíró

A másik, még mindig nem túl nehéz kérdés, a drámaíró Brecht helyzete. Itt sincs szükség önálló tanulmányra, eredeti felfedezésre. A viszonylag nem túl bőséges magyar Brecht-irodalom is elég világosan feltérképezte a helyét. (Legutóbb például Ungvári Tamás könyve, amely elsősorban társadalmi, filozófiai és gondolattörténeti oldalról összegezte munkásságát.) Hogyan él majd tovább ez a brechti oeuvre? Ez a kérdés is élesebben fogalmazódott vendéglátóinkban, mint bennünk. De míg az előbbi kérdés-ben, a Brecht-hagyományok terén, joggal érezhettük, hogy előbbre vagyunk, mint ők, addig a Brecht-oeuvre kérdésében a mi vállvonogatásunk tűnt kevésbé korszerűnek. Mi ugyanis nem vagyunk kapcsolatban olyan nyugati irodalmi körökkel, tudomást sem veszünk róluk, amelyek Brecht irodalmi érvényességét megkérdőjelezik. Az NDK-ban, ahol a nyugatnémet televíziók és rádiók éppen olyan jól vehetők, mint a sajátjuk, nem dughatják, mint ahogy mi megtehetjük, homokba a fejüket azoknak a német és nem német irodalmi köröknek kórusa elől, amelyek Brecht teljes elévültségét hirdetik. (Nyugatnémet kritikusoknak még egy Brecht-ellenes köre is működik.) A nyugatnak Brechttől való elfordulásáról, bizonyos „Brecht - Ermüdigung"-ról szólt Schuhmacher professzor is a budapesti Brecht-megemlékezésen. De szocialista kritikusok körében is hallani azt a nézetet, hogy Brecht időszerűt-lenné vált, mert írásai csak kapitalista társadalomra irányulnak, szocialista társadalomra nincs érvényes mondanivalójuk. A berlini színházi emberek tapasztalata szerint ezek a vélemények meglepő módon (szerintem nem is olyan meglepő módon) éppen olyanoktól származnak, akik korábban legfanatikusabb rajongói voltak Brechtnek. Mindennek ellenére mi ezeket a Brecht-ellenes hangokat vagy áramlatokat nem szívjuk túlságosan mellre, hogy Bicska Maxi nyelvén fejezzem ki magam, mint ahogy nem szívtuk túlságosan mellre azoknak a fanatikus rajongóknak az ágálásait sem, akik azt akarták elhitetni, hogy a brechti dráma és színház a kommunista vagy a szocialista vagy egyáltalán a haladó színház egyetlen lehetséges és kötelező modellje. Nem hiszünk abban, hogy Brecht darabjai, amint nyugaton sokfelé mondják, elméleti kiagyalások intellektuális összeeszkábálásai, sem abban, hogy mivel kapitalista társadalom ellen agitálnak, hosszabb távlatra légüres térben maradnak. Olyan drámai alakokat, mint Kurázsi mama, Galilei, Arturo Ui, Gally Gay, olyan mellékalakok sokaságát, mint Azdak, Kattrin, Hocinesze Leokádia és így tovább, nem lehet körzővel, vonalzóval előállítani. Az ötletesnél ötletesebb színpadi helyzetek halmazát, amelyeken aztán még mindig tud egyet csavarni, nem lehet dramaturgiai könyvekből eltanulni. A gondolatok kincsestára is tehetség kérdése, de a mai napig utánozhatatlan az a drámai lelemény, az a fordulatos áttételeken gördülő mechanizmus, amellyel a legvulgárisabbnak tűnő marxi tételeket - lásd *A szecsuáni* jó lélekben - csattanós drámai életté változtatja. Stílusának jellemző ereje, fogalmazásának furfangos iróniája, eredetisége, ugyanakkor korát kifejező, plasztikus képvilága, költészete, intellektuális fogantatású költészete (de *költészete)* valódi és maradandó drámai érték.

Számomra, ezt már több ízben kifejtettem, az ilyen maradandó értékű színpadi műveknek továbbélését nem *a közvetlen* mondanivalójuk biztosítja. Minden jelentős drámai műnek két rétege van. Az egyik az, amit közvetlenül akar mondani a kortársainak, a másik az a mélyebb tartalom, azok az általánosabb eszmék, igazságok, amelyek a drámából az ember, az emberi élet, az emberi kapcsolatok, az emberi társadalom lényegéről szólnak. A kortársakhoz intézett közvetett mondanivalót - előfordul, hogy még a szerző életében - az idő kimossa a műből, megváltoztatva a helyzetet, a körülményeket, megsemmisítve a közvetlen mondanivaló időszerűségét. A mélyebb mondanivaló azonban megmarad. Ki tudja már, mi baja volt Szophoklésznak Periklésszel, mikor az *Oidipuszt* írta? Kit érdekel ma már, hogy *a Lear király a* feudális család felbomlásáról szól-e? És mégis játsszuk. Mikor azonban ezeket az „aktualitásukat vesztett" műveket újra elővesszük, és színpadra állítjuk, az időszerűségét vesztett közvetlen mondanivaló helyébe a mélyebb, örök értékek érintetlenül hagyásával, az előadás segítségével, saját nézőinkhez szóló közvetlen mondani-valót helyezünk. Vagy - legtöbbször a mű egy-egy elemének kiemelésével - ezt a funkciót a nézővel végeztetjük el. Ezért Brecht drámáinak jövőjét sem féltem, bármennyire korhoz és konkrét társadalmi viszonyokhoz kötött is legtöbbjük mondanivalója. Manfred Wekwerth elmesélte Coriolanus-előadásuk egy különös kalandját a Buna gyárban. Az előadást a gyári kollektíva nagyon nagy tetszéssel fogadta. A gyár igazgatója azonban felelősségre vonta őket, hogy az előadás lejáratja a veterán vezetőket. Az Ensemble tiltakozott, hogy ilyesmi eszük ágában sem volt. Nemsokára azonban arról értesültek, hogy az igazgatót le kellett váltani a dolgozókhoz való rossz viszonya miatt. A *Coriolanus* együttese kihúzta ma-gát: talán nekik is volt valami kis részük a dolgok rendbehozásában. Persze ez csupán példa, méghozzá nem is valami mélyenszántó példa, hogy a néző jó művet jó előadásban látva maga is igyekszik aktualizálni. Ha azonban a felújító mű-

vészek maguk is keresik és megkeresik a mű általános igazságai mögött a közvetlenül a korhoz szólót, méghozzá nem Buna gyári szinten természetesen, hanem a kor lényeges, akár legfontosabb gond-ját vagy gondolatát (ez persze darabválasztás kérdése is), akkor Brecht drámairói jövendőjét nem kell félteni.

Az igazi ellenfelek

Et nunc ad fortissimum, most elérek ahhoz a kérdéshez, amely bennünket legjobban érdekel: a brechti színházhoz.

Brecht színházát két oldalról lehet vizsgálni. Az egyik oldal a színházról vallott nézetei, elvei, a másik az a színház-típus, amelyet ezeknek az elveknek jegyében teremtett. A sorrendet persze meg is lehet fordítani: az a színház, amelyet megteremtett, és azok az elvek, amelyeket ezekből leszűrt.

Színházi elvei harcban és mint mindenki, maga is, kiemeli - állandó fejlődésben, korrekcióban születtek. Ennek az útnak minden fázisáról, ellentmondásairól vannak írásbeli dokumentumaink magától Brechttől. A leglényegesebb fázisok: a *Mahagonny* operához fűzött megjegyzések (1930-31), amelyekben először fogalmazta meg ellentétpárokban a drámai színház és epikus színház különbségét, *a Kis organon* (1948), amelyben összefoglalja az elidegenítés egész rendszerét, majd a különböző kisebb cikkek, tanulmányok *(Kiegészítés a Kis organonhoz, Jegyzetek a Katzgrabenhez, Néhány tévedés a Berliner Ensemble játék-stílurában* stb.), amelyekben a *Kis organont* értelmezi, újraértelmezi, és - bírálja. (,,Ez az írásmód - a *Kis organoné* - gyakran félrevezető, mivel túlságosan türelmetlenül és kizárólagosan hangoztatja az ellentmondás fő feladatát." Vagy: „Arról, hogy kívánságom - hogy a színész ne változzék át a szerepében - ilyen hatást tett, minden bizonnyal írásmódom tehet, amely túl sokat tart magától értetődőnek,

de legyen is átkozott!" stb.) Mindeneset-re van a francia vámosoknak egy trükkjük, afféle lassító sztrájk. Mivel nem sztrájkolhatnak, ha követeléseiket illetékesek nem hajlandók teljesíteni, úgy teszik lehetetlenné a munkát, hogy szó szerint végrehajtanak minden rendeleti utasítást. Az az érzésem, ha valaki, akár Brecht maga, mindent végre próbálna hajtani, amit Brecht elvi írásaiban előírt, ugyanígy lehetetlenné tenné színházi munkáját. A lényeg azonban mindig változatlan maradt, főleg ha Brecht színházi szerepét kissé a társadalmi, történelmi

Brecht 1917-ben

oldaláról nézzük. Vessünk hát rá egy pillantást.

Brecht színházi fellépése, elveinek megfogalmazása nemcsak politikailag, színházilag is harcban született. Jogos, sőt szükséges harcban.

Azt hiszem, elég alaposan feltárták már azokat az előzményeket és hatáselemeket, amelyek Brecht színházi gondolatait sugallták. Utaltak Diderot-ra, emlékezünk Dürrenmatt híres előadására a Schillerrel való rokonságról, a keletázsiai színház igen fontos ösztönzéséről éppen a berlini Brecht-párbeszéden hangzott el a vietnami Ha Van Cau - itt közölt szemléletes előadása, ő maga egy alkalommal még a görög maszkokat is ebbe a kategóriába sorolta, ismeretes a nekilendülő filmművészet hatása és így tovább, a részletekről nem is szólva. Fontosabbak azonban az ellenfelek, akikkel szemben a különféle elemekből egy újfajta színház egységes elveit meg kellett fogalmazni. De itt már meglepődhetünk. Hol az az ellenfél ? Valóban Arisztotelész volna az? Akiről húsz év múlva azt írja, hogy „A dráma lelke Arisztotelész szerint - és ez a mi véleményünk is - a mese"? Vagy a klasszikus dráma? Akkor hogyan kerülnek az ellentétpárokba olyan állítások, hogy a drámai színházban az ember változhatatlan, az epikus színházban változtatható és változó? Mikor a hagyományos dráma egyik alapszabálya, már-már dogmája a hősök fejlődése? Másképp hogyan jutna el Othello a világ iránti naiv bizalomból, nyíltságból az ordas gyűlöletig, Lear a naiv optimizmusból a legsötétebb pesszimizmusig, és nemcsak gondolkodásukban, cselekvésükben is. (Míg Kurázsi mama, ha úgy tetszik, a végén ugyanott folytatja, ahol elkezdte.) De még az az ellentét is, hogy a drámai színházban a tudat határozza

Brecht 1918-ban

meg a létet, az epikusban a lét a tudatot, igaz lenne mindig a klasszikusokra? Hát Oidipusznak és Kreonnak nem a helyzetük határozza meg a tudatukat? Vagy Molière volna kulináris, mert nem alkalmazhatók rá a brechti kategóriák? Nyilvánvalóan az ellenfelek jóval közelebb voltak. Az embernek az az érzése, hogy ezekben az ellentétpárokban, amikor lényeges, az adott színházi felfogással szemben álló és szembeszálló új elveket fogalmaz meg a belülről és kívülről való szemléletről és ábrázolásról, az érzelmi és értelmi színpadi és nézőtéri magatartásról, az evolúciós és ugrásszerű felfogásról, a világot felforgatni akaró nagy forradalmi indulat olyan elemeket is belekever, amelyek sem nem indokoltak, sem - mint később maga is belátta - nem helytállóak. És ezzel részben nem a valódi ellenfelekre, hanem - elvileg - azokon messze túl, mögéjük irányította a tüzet.

Brecht színháza, mint minden kulturális áramlat, nem általános valami, hanem történelmi képződmény is, amely egy meghatározott Európában, meghatározott. körülmények között, meghatározott küzdelemben jött létre. Kik voltak hát művészi értelemben az igazi ellenfelek, és mi volt a színházi állapot abban a Németországban, amelyben - az első világháború végén - Brecht színházi munkásságát kezdte? Az egyeduralkodó természetesen az a naturalizmus volt, amely akkor már rég elveszítette forradalmi jellegét, a polgári színház otthonos, megszokott stílusaként elérte azt a tökélyt és minden gyakorlatának azt az elvi megfogalmazását, amely biztos jele annak, hogy megérett a felszámolásra. Legjelentősebb kodifikátora, Alfred Kerr akkor már régen pontokba szedte dramaturgiai követelményeit, amelyek szinte tételről tételre mondanak valóban ellent Brecht valamennyi későbbi elvének. Hadd fussunk át rajtuk: nincs a műből való kitekintés, a szerző közvetlenül nem szólhat a nézőhöz, még monológ és félre formájában sem, mert mindez nem életszerű. Nincs direkt jellemzés, jellemezni csak a dialógusokon keresztül lehet. A körülményeket nem szabad elmondani, csak a cselekményből derülhet ki. Nincs véletlen, nincs ugrás, mindennek következetesnek, logikusnak kell lenni. Nincs verses forma, ez sem életszerű. Nem szabad a cselekményt kommentálni. A műben csak a drámához szorosan hozzátartozó elemek szerepelhetnek. A színpadi idő nagyjából feleljen meg az életben ehhez a cselekvéshez szükséges időnek. És csak eredeti témával lehet színpadra lépni, feldolgozással, ismert témával nem. Es az alapelv: semmit a színpadon, ami nem ugyanúgy van az életben. Nem kell Brecht-szakértőnek lenni annak felismeréséhez, hogy ezek az elvek egytől egyig szinte pontos ellenképei Brecht egész dramaturgiai gyakorlatának. A naturalista színháznak azt az alaptételét pedig, hogy semmit a színpadon, ami nem ugyanúgy van az életben, a színházművészetre Sztanyiszlavszkij dolgozta ki.

Az elvek

Ezt a dramaturgiai és színházi naturalizmust akkor mások is tagadták és megtagadták, de senki sem olyan következetesen, olyan mélyről, társadalmilag olyan tudatosan, mint Brecht. Dramaturgiailag először Pirandello, később a franciák (akik igazán sohasem tudták befogadni a naturalizmust), Amerikában O'Neill, de legharciasabban talán éppen a német expresszionisták (Toller), akik közé akkor még Brecht is tartozott. Színpadilag pedig Németországban Piscatorék, a Szovjetunióban Mejerholdék, de persze Európában a két póluson kívül mások is. Mejerhold az „akadémiai színházak" és a „baloldali színházak" harcában nem szükségképpen, de hatalmi szóra elbukott. Elbukott szükségképpen Brecht is Hitlerékkel szemben. Mejerholdot később rehabilitálta az idő. Brechtet is, de ő már életében is sokat tudott tenni az új színházért.

Nem akarok a kérdés részleteibe belemenni, de utalni kell rá, hogy Marx és Engels Németországában történelmileg a naturalizmus megjelenése sem véletlen és kezdetben egyáltalán nem retrográd jelenség volt. Új, forradalmi osztály tűnt fel, és ez a társadalmi bajokra irányította a figyelmet. A romantikus dráma és színház erre alkalmatlan volt. Királyok vagy akár festői rongyokba öltöztetett koldusok retorikus, zengőn deklamáló verses, kosztümös világa a súlyos társadalmi bajok látleletének felvételéhez sem tematikájában, sem színpadi eszközeiben nem volt alkalmas. Az alsó néposztályok rossz helyzetére kellett rámutatni a szín-házban valósághű eszközökkel. És ezt tette szinte az egész európai színház a tizenkilencedik század második felétől az első világháború végéig. Ekkor kezdett aztán elfordulni tőle a színház itt dramaturgiailag, ott formailag, amott filozófiailag, de olyan következetesen, olyan minden, még politikai oldalról is egységesen és szervesen, mint Brecht, senki sem. Ritka az olyan alkotó, aki ennyire harmonikus egységben tudja kifejezni korát mind elméleteiben, mind gyakorlatában. Brecht valóban szinte az első perctől tudja, hogy a látlelet kora lejárt, a diagnózis világos, most már nem leírni kell a valóságot, hanem megváltoztatni, és ehhez a konzervatívvá vált naturalizmus sem szemléletében, sem eszközeiben nem alkalmas. A háború utáni forradalmak világossá teszik, hogy a felszabadulni akaró elnyomottaknak nem együtt-érzésre, hanem cselekedetekre van szükségük. És amikor jobban megismerkedik Marxszal, már meg tudja fogalmazni a naturalizmust félrelökő elveit is.

Mi ezeknek a lényege?

Természetesen nem a fogalmairól akarok beszélni, azokat maga is többször átértelmezte, újrafogalmazta - ez filológusoknak való feladat -, hanem a lényegről. Formai oldalról ez elég könnyen összefoglalható: megszüntetni a negyedik fa-lat, „elidegeníteni" a színészt és a nézőt a játéktól, eltüntetni azt az illúziót, hogy a néző valódi életet lát, megakadályozni hogy beleéljék magukat a játékba. Csakhogy ez a kijózanítás konzekvenciákkal jár. Ha meg akarjuk szüntetni a kulináris - mondjuk, jobb híján, érzelmes - színházat, elvek ide, elvmódosítások oda olyan eszközöket kell találni, amelyek beleélés sírvavigadása nélkül is felizgatják a nézőt - ha már az élmény fogalmát el vetettük mint elavult drámai színházi tényezőt. És bizony ez az új színház a színpadi eszközök olyan kincsesházát tárta fel, amelyről Sztanyiszlavszkij nem is álmodott. Mit nem is álmodott, hüledezett tőle!

Brecht és Sztanyiszlavszkij különbségeiről és egyezéseiről köteteket írtak.

össze, ezek részleteivel én nem foglalkozom. Hogy Sztanyiszlavszkij megengedte a színésznek a szereppel való foglalkozás kezdetén, hogy kívülről nézze az alakot, és csak a folyamatos azonosulás után jön mint végső cél az átélés, míg Brecht a próba kezdetén megengedte a színésznek, hogy átélje az alakot, de csak azért, hogy aztán vitatkozhasson és szem-beállhasson vele. Ezért Sztanyiszlavszkij rendszerének lényege a „mintha", Brechtének a „nemhanem". Hogy Sztanyiszlavszkij alapegysége az egyéniség, Brechtnek pedig „a legkisebb társadalmi egység két ember" és így tovább. Nagyon tanulságos összevetni Sztanyiszlavszkij és Brecht optimizmusát és pesszimizmusát és különféle állásfoglalásaikat, ha már néha az embernek olyan érzése is támad, hogy itt almát vetnek össze villanykörtével. Mindenesetre én itt színházi szemléletük különbségének lényegéről szeretnék beszélni.

Az új a régi szemével

Ebből a szempontból a legtanulságosabb, hogy ne mondjam a legizgalmasabb élmény elolvasni Sztanyiszlavszkij önéletrajzának utolsó előtti fejezetét *(Haza-térés és elutazás.* Mint ismeretes, a Művész Színház egy csoportját egy harkovi vendégjáték során Gyenyikinék támadása elvágta Moszkvától, és csak három év múltán tudtak hazatérni. Sztanyiszlavszkij leírja, milyen új színházi jelenségek fogadták őket Moszkvában. Elképedve sorolja el, miféle új eszközöket láthatni a „baloldaliak" színházaiban. Ezek az újsütetű művészek „nagy energiával, új igényekkel, kívánalmakkal, eszményekkel, tehetséggel, türelmetlenséggel és jó adag önteltséggel" fejlődési fokokat akarnak átugrani. De ezt, mondja Sztanyiszlavszkij, nem lehet büntetlenül. Az új követeléséhen, hogy „minden jó, ami új", elképedve ismer rá a maguk művész színházi kezdeteire, azzal a különbséggel, hogy ők előbb találtak maguknak írót, Csehovot, ezek meg nem. Igaz, hogy nem is nagyon keresnek. Sztanyiszlavszkij azt várja, hogy olyan írót keressenek, aki megrajzolja a modern ember lelkivilágának tükrét, „az emberi szellem életének azt a belső tartalmát, amely nagy és mély, amely súlyos fájdalmakból, harcokból, hőstettekből, véget nem érő kegyetlen katasztrófákból, éhségből, nélkülözésből és forradalmi küzdelmekből született". Ehelyett mit lát? Hogy ezeknek a színházaknak az eszközei az ő igényeinek ábrázolására alkalmatlanok. „Sem az akrobatika, sem a konstruktivizmus, sem a kiállítás kiabáló elemei, sem a plakátszerű mázolás fantasztikus vakmerőségei, sem az egyszerűsítés, lemondás minden díszletről, ragasztott orrok, az arcra pingált körök és mindazok a külsőségek, túlzások, amelyeket azzal a divatos szóval igazolnak, hogy groteszk." Nagy érzéseket, nagy szenvedélyeket csak nagy színészekkel lehet kifejezni. A nagy színésznek ehhez nagy, rendszeres elmélyülésre van szüksége. De a fiatalok türelmetlenek. Ha nincs új írójuk, előveszik a klasszikusokat. És mit művelnek velük! Azokat is az új formák szerint játsszák! „A régi, de el soha nem avultó Puskinból mégsem lehet Majakovszkijt csinálni!" Író nincs, de ha valakinek eszébe jut egy agitációs téma, rögtön megrendezi a színpadján. Sztanyiszlavszkij el is mesél néhány ilyen csakugyan elég gyermekded játékot. Mivel nincs elég jelentős színészegyéniségük, aki magára tudná vonni a közönség figyelmét, folytatja Sztanyiszlavszkij, ahhoz fordulnak, „ami a szemet és fület a leggyorsabban megragadja - a mi szakmánkban ezt külsőségeknek hívják - vagyis a mozgáshoz, a testhez (meztelenséghez), a harsány hanghoz, a színészi deklamációhoz, amelynek segítségével megpróbálnak a színpadi ábrázolásnak éles formát adni". Kételkedik benne, hogy a proletariátusnak ez kellene. A közönség oda szeret menni, „ahol nevetni és valódi, szívből jövő könnyeket ontani lehet". Az is elképesztő, hogy egy színész ugyanazt a szerepet két, sőt három külön-féle rendezésben is eljátssza, nem is hosszú időn belül. „Ezek nem veszik figyelembe, írja továbbá, hogy az emberi természetet nem lehet megváltoztatni, és hogy test nem élhet lélek nélkül." Egyszóval, mintha Brecht valódi ellen-fele volna. Pedig ez még csak 1922-ben volt. A Művész Színház ezután külföldi útra megy, és 1924-ben tér vissza. Sztanyiszlavszkij ismét szembe találja magát az új színházzal. Csodálkozva látja a közben elszaporodott új színházak sokféleségét, amelyek azonban ugyanazokat az imént leírt eszközöket használják, „de bámulatos képességgel, hogy minden idegen elemet a saját színpadukhoz és előadási lehetőségükhöz alkalmazzanak". Mik ezek az „idegen eszközök? Konstruktivizmus, emelvények, groteszk a díszletekben, kosztümökben és rendezésben, de tehetséggel és művészi élességgel, teszi *hozzá* Sztanyiszlavszkij. Vakmerően megtervezett maszkok arany és ezüst hajakkal, az arc futurisztikus színezése, gittel felragasztott papírlemezek minden színházban. Sztanyiszlavszkij művész. Nem a tehetséget vonja kétségbe. Mikor megnézi Mejerhold előadását, minden idegenkedése ellenére nem tudja eltitkolni, hogy nagy tehetségnek tartja. Nagyon tetszik neki Mejerhold nyitott színpada, és hogy a színpad hátterét megmutatja a közönségnek is, ezzel - és az ehhez alkalmazott világítással - a színész nagyobb hangsúlyt kap. Különösen imponál neki Mejerhold színészeinek univerzális képzése: akrobaták, énekesek, táncosok, szavalók, pamfletisták (kabarészínészek), bohócok, szónokok, konferansziék, politikai agitátorok. Mindent csinálnak, külön-külön gyengébben ugyan, mint ezeknek a műfajoknak a specialistái. De végül is minek ez ? Szívesen megdicsérné ezeknek az újításoknak fantáziadús feltalálóit, mondja, ha félre tudná tenni a fenntartásait. De ő ezt az egész színházat unalmasnak, sivárnak - és itt valami nagyon meglepőt állít, amire még majd visszatérek -, réginek, ósdinak tartja, és a nagymama színházával példálózik. Művésziparosok színháza, ami most átmeneti divat lett. Végül is ennek három következménnyel kell járnia, fejti ki. Először is: színészi játékkal kellene igazolni a rendezés szemtelenségig kihegyezett művészi formáját. De ez megoldhatatlan, ezért nem adott az új színház egyetlen új nagy színészt sem. Másodszor: vagy régi költőket kellene az új módra játszani, vagy teljesen megszabadítani a színházat a költőktől, és színésszel mondatni el mindent. Mert ehhez nem kapnak új költőt. Harmadszor: az előadott régi műveknek ki fogják tépni a lelkét, és politikai vagy más utilitárius tendenciát ültetnek helyébe.

A gyakorlat és eredményei

Nem folytatom. A kép elég világos. A berlini rendezvények között láttam *a Mahagonny* opera Komische Oper-beli előadását. Az elején a szoprán egy erkélypáholyból mászik le a színpadra - ének-lés közben. A szerelmi kettőst egy függőhintán éneklik miközben hajtaniok is kell a hintát. Mit szólna mindehhez Sztanyiszlavszkij, mikor még nem is olyan nagyon régen az Operettszínház akkori vezetői - egyébként tiszteletreméltó, hozzáértő emberek, hiszen Sztanyiszlavszkij sem volt éppen dilettáns - szörnyülködtek, hogy egy operett fiatal vidéki rendezője egy faágra ültette a bonvivánt és a primadonnát kettősük eléneklésére.

Hogy hogy lehet így énekelni. Fölösleges itt az olyan univerzális fizikai és ábrázolási teljesítményre képes színészeket emlegetni, mint mondjuk Ekkehard Schall vagy Vlagyimir Viszockij, de innen visszanézve úgy tűnik, hogy nem a „baloldaliak" voltak türelmetlenek, hanem Sztanyiszlavszkijnak nem volt türelme kivárni, amíg ezek kiérlelik új színészeiket és íróikat, mondjuk Majakovszkijt és Brechtet. De ez a kisebb hiba. A nagyobb, hogy a kormányzatnak sem volt türelme hozzá. De nem személyi kérdésekről akarok beszélni.

Mielőtt röviden összefoglalnám, ha egyáltalán szükség van rá, miben látom ennek a brechti színháznak a lényegét, éppen itt hadd vessek még egy utolsó pillantást Sztanyiszlavszkij naturalista színházára. Ez a színház éppen úgy harcban született, mint a brechti, a romantikus színház éppen úgy elszörnyedt tőle, mint ő a brechti színháztól, de változtatásaival annyi maradandót hozott, hogy ezek nélkül a mai színház már el sem képzelhető. Kitágította a témát, rehabilitálta az életigazságot, szakított a semmitmondó ékesszólással, a hamis erkölcsi és irodalmi csillogással, a virtuózan csilingelő versmutatványokkal, és ragaszkodott a mindennapi valóság igazságához. Ezt adta ez a színház az írónak. Természetesen a romantika mindebben a színház dekadenciáját látta. A Sztanyiszlavszkij-féle színház kiküszöbölte a színészi játékból az egyénieskedést, a bravúros teatralitást, hangröcögtetést, szavalást, tirádát, a súgólyuk előtti nagy szólókat, helyette gyakorlatilag is, elméletileg is megtanította a színészt elmélyedni önmagában, az ábrázolt alak igazságában, hogy a hétköznapi alakoknak éppen úgy, mint a klasszikus hősöknek meg tudja teremteni életbeli hitelességét. A színészi virtuozitás hatása helyett a színészi egyéniség vonzását, elnagyolás helyett a színészi részletmunka örömét és győzelmét adta a színésznek. És mit adott a rendezőnek? Először is feladatot. Addig nem is igen volt szükség rendezőre, a néző a nagy szólókért, a nagy színészi, énekes vagy táncos produkciókért ment színházba. A naturalizmus terem-tette meg a színházban az együttest (természetesen nem szervezeti, hanem mű-vészi értelemben), vagyis az együttes játékot. A színpadon szerepet kapott a csend, a néma játékok, a tekintetek, a szereplők egymáshoz való viszonya, a csoportos személyzet, egyszóval az atmoszféra. Fontos lett a hitelesség díszletben, kellékben, ruhában, de ennek biztosítása, összhangjuk rendezői feladat lett. Végül a rendező dolga lett biztosítani, hogy a színpadi élet fókusza a színpad, nem a nézőtér, nincs magakelletés, magamutogatás. És a közönség mit kapott? Hogy ne látványosságot keressen a színházban, hanem elmélyedést, ne a csillogást értékelje, hanem a legkisebb részletekig pontos kidolgozást és mindenek felett az életigazságot.

Mindezzel szemben mit hozott a brechti színház? Először is lebontotta a negyedik falat, amivel a Sztanyiszlavszkij-színház biztosította, hogy a játék fókusza a színpadon legyen. Bevonta a közönséget úgy, hogy részben közvetlenül is szólt hozzá a színpadról, részben úgy, hogy levitte a játékot a színpadról a nézőtérre, de úgy is, hogy megszüntette a különbséget nézőtér és színpad között. Visszaadta a színpadi látvány és mozgalmasság szerepét. Díszlet, jelmez, kellék már nem csupán a hitelesség kedvéért van a színen, hanem az előadás éppen olyan szerves eleme, mint a hang vagy a színész játéka. *Vagy* a mozgás. A zene és ének a prózai színházban is visszakapja ősi rangját; naturalista színház prózai előadásban csak akkor szólaltatott meg zenét, ha azt az életszerűség megkövetelte. Az intim pszichologizálás helyett harsányabb, extenzív színészi játék született. A rendezőnek nem annyira az lett a dolga, hogy kitalálja, mit is akart az író mondani, hanem joga lévén saját mondanivalóhoz, hogy ő mit akar az előadással a nézőnek mondani. Ennek alárendelheti az előadás minden elemét, az írót, a színészt, a látványt. Az eredetiség nem kritérium, a színpadi anyag nem tulajdon, az egyedüli mérce a rendezői szándék kivitelének eredményessége. A Sztanyiszlavszkij-színház előadása elsősorban a színész fantáziájára, a brechti színházé elsősorban a rendező fantáziá*jára* épül. A Sztanyiszlavszkij-színházban a rendezői fantázia elsősorban az interpretálásra irányul, a brechti színházban elsősorban a kitalálásra. A brechti színház sokkal inkább összművészet, ezzel pótolja a közvetlen érzelmekre számító „kulináris" hatást. Ehhez persze univerzálisan képzett színészek kellenek, akik akrobaták, énekesek, egyszóval igazi mimusok. Már nem elég, ha a színész egy asztalnál intelligensen és mélyen-szántóan tud ülni vagy beszélni, emellett még sok egyebet is kell tudnia. (Annak idején Rajnai Gábor a *Faunban* ezzel az akkoriban meglepő sokoldalúságával, akrobatikus mozgáskészségével tűnt fel, de a naturalista Vígszínház ezt a képességét soha többé nem vette igénybe.) Természetesen a felsorolást tovább is lehetne folytatni, például hogy a brechti színház a naturalista atmoszféraábrázolás helyett a cselekményen kívüli társadalmi erőket és környezetet is igyekszik megmutatni a színpadon és így tovább, és alaposabb tanulmányban nemcsak az egyes elemekről, de azok geneziséről és összefüggésükről is érdemes volna beszélni.

Feladat és társadalmi igény

Említettem, hogy ezeknek a hatáselemeknek jó része Sztanyiszlavszkij szemében régiesnek tűnt. Ez a furcsaság azonban természetes. Hiszen ezek közt az elemek között több olyan van, amely őt azokra a hatásokra emlékeztette, amelyek ellen ő annak idején teljes erővel küzdött. És persze nemcsak ő, hanem vele együtt és tőle függetlenül mások is, mert akkor ő is, mint később Brecht, csupán a kor már létező igényét, sőt gyakorlatát kodifikálta. A különbség persze az, hogy Sztanyiszlavszkij már egy kiérlelt gyakorlatot kodifikált, Brecht pedig kezdeményező volt kellő tapasztalat nélkül, ezért is kellett rendszerén a gyakorlat hatására annyit módosítania. Ilyen réginek tűnt például az extenzív magatartás az intenzív színház helyett, ilyen, hogy Sztanyiszlavszkijék a közönséget külsőleg távol tartották a játéktól, hogy a képzeletében azonosuljon vele, az új színház pedig most újra a közönség felé fordul. Még a harsány színpadi beszéd is mintegy „visszaköszönt" Sztanyiszlavszkijnak. A naturalizmus előtt kötelező volt a színésznek a harsány, zengő hang. A naturalizmus az életszerűség jegyében nemcsak a motyogást tűrte el, de még beszédhibás vagy rossz orgánumú színészből is vezető művész válhatott. Most, mint ismeretes, Brechtnél különös, szinte politikai jelentőséget nyer a beszédkultúra, nem szólva arról, hogy még énekelni is kell tudni. És így tovább, és így tovább.

Brecht nemcsak azért a legnagyobb alakja ennek az újfajta színháznak, mert Dürrenmatt-tól Peter Weissig ennek a színháznak minden írója, Strehlertől Ljubimovig szinte minden jelentős rendezője, sőt a naturalizmusba így vagy úgy beleragadt egész országok színházi kultúrája vallják őt ösztönzőjüknek, mesterüknek, az új útra elindítójuknak, de elsősorban azért, mert ennek az új színháznak egyszerre tudott írója, teoretikusa és gyakorló mestere lenni. (Sztanyiszlav-

szkijnak, mint ahogy maga is mondja, ehhez még Csehovra is szüksége volt.) Ennek ellenére senki sem gondolhatja természetesen, hogy ez a fajta színház, unikumként a színháztörténetben, most már örök. Brechtben csodálatos volt a hajlékonyság, hogy eszközeit és módszereit új és új viszonyokhoz igazítsa, de egy színháztípus sorsa már nem személyek kérdése, ez összefügg a történelem, a társadalom alakulásának szükségleteivel. Ez, mindig is így volt. Annak idején Sztanyiszlavszkij eszközeire volt szükség, hogy Csehovot játszani lehessen, hiszen ugyanaz a Csehov bukott meg előzőleg a Kis Színházban, akit a Művész Színház diadalra vitt. De Hauptmannt és Ibsent sem tudtak játszani az akkori orosz színházak (vagy francia és olasz vendégtársulatok) deklamáló stílusában. Maga Brecht is azt írja, hogy nem lehet egy színházi Formát feladatától függetlenül megítélni. Az ő *Galileijét* vagy Visnyevszkijt sem lehet Sztanyiszlavszkij-módra eljátszani. Mejerhold is jól látta, hogy nem tud Majakovszkijt Sztanyiszlavszkij eszközeivel bemutatni. A brechti színház sorsa is attól függ, milyen feladatokat tűz ki a történelem alakulása a színházak számára. Pusztán színházi oldalról tekintve azonban az a kisebbik veszély, hogy egy szín-lázi stílus egy bármilyen kiemelkedő előadása *vagy* előadásmódja múzeummá ;agy kötelező kánonná válik. Magam még láttam - több mint húsz évvel Sztanyiszlavszkij halála után - a Művész Színház egy még Sztanyiszlavszkij rendezte Három nővér-előadását, amelyben a három nővért játszó színésznők egyikének életkora annyi volt, mint a darab szerint

három nővér életkora együttesen. Művészet ide, kegyelet oda, nehéz volt viszolygás nélkül végignézni, de nem a színésznők életkora, hanem az egészből áradó korszerűtlenség, avultság poros plüss-szaga miatt. Amint a berlini tanácskozás német felszólalóinak indulatából hallatszott, ilyen káros tendenciák érvényesülnek több mint húsz évvel Brecht halála után is.

stílus problémája

itt egy már-már mulatságos jelenség-e ütközünk. Az a Bertolt Brecht, aki tagadta a műalkotás magántulajdon-jellegét (természetesen művészi értelemben, nem gazdaságilag), szabadon nyúlt Shakespeare-hez, Lenzhez, minden élő s halott szerzőhöz, átírt, beleírt, újraírt, ebből sok baja is származott, plágiumerek szakadtak a nyakába, de nem érde-

Brecht 1931-ben

kelte. Saját írói szövegeire sem volt kényes, maga is átírta, ha kellett próbákon is megváltoztatta. Ugyanakkor, mint a rendezők mondják, rendezői elképzeléseit nem lehetett megváltoztatni. Mai napig sem. Vajon ez is hozzátartozik az új színház természetéhez, vagy ez már valami ellentmondás ? Mert hiszen például Ljubimov is, aki Shakespeare-t átírja, kiegészíti, azt nem tűri, hogy a színész az ő elképzelését megváltoztassa. Nem csupán a vígszínházbeli ellentétekre gondolok, mert ott az összeütközésnek más okai is voltak. De Ljubimov ezzel a magatartással egyáltalán nem áll egyedül, tudunk róla például, hogy a Théâtre Ouvert fiatal színészei rendező nélkül mutatják be előadásaikat, mert megelégelték a rendezői „önkényeskedést". Visszatérve az „eleven múzeumhoz", az előadások megörökítésére ma már ott a filmszalag, a színpadon való kanonizálásnak, a természetellenes túlélésnek vagy túl élésnek azért, bármilyen kegyelettelen is ez, előbb-utóbb véget szoktak vetni.

A nagyobb veszély, amikor egy színházi törekvés stílussá lesz. Ezen azt értem, hogy vívmányai kiürülnek, művészi formákká válnak, elvesztik társadalmi funkciójukat. Ez szokott lenni a legnagyobb veszély. Mikor, mondjuk, az elidegenítés követelménnyé válik, amikor - mivel ez a rendszer egyik alapja - ha kell, ha nem, törik-szakad valahogyan érvényesíteni kell. Holott az elidegenítés már az egész világban otthon van, nincs értelme mindenáron erőltetni, mert nincs mi ellen. Vagy összedobálni, vagy átírni egy klasszikus szöveget csak a stílusért, mikor a rendezőnek nincs is vele önálló mondanivalója, csupán ebben a színházi alakzatban joga van hozzá. Vagy férfit indokolatlanul nővel játszatni és így tovább. Mikor a naturalizmuson túllépett az idő, történelmi múlt lett. De megmaradtak olyan vívmányai, amelyek bekerültek immár minden idők színházi gyakorlatába mint magától értetődő elemek: a szín-padi igazság fogalma, az együttes játék, a színészek felkészülése stb. Azt lehetne mondani, hogy az új színházat csak Sztanyiszlavszkij ellen lehetett megcsinálni, de Sztanyiszlavszkij nélkül nem. Nyilván ez lesz a brechti paradoxon is. Mert az ő színháza is, bármennyire túllép rajta majd az idő, olyan eredményekkel gazdagította az európai színházat, amelyek nélkül az már nemigen lehet el. Aligha lehet többé rendezőt arra kényszeríteni, hogy mondjon le a saját mondanivaló jogáról. Nemigen lehet többé természetellenesnek tekinteni azt a színházat, amely közvetlenül fordul a közönségéhez, vagy legalábbis nem tesz úgy, mintha a néző nem is volna jelen.

HA VAN CAO

Néhány megjegyzés az elidegenítő hatás alapjairól a régi ázsiai színjátszásban

Fél évszázada múlt már, hogy Brecht megalapozta az epikus színházat. Mégis, a francia iga sötétjében mi nem is tudtunk róla. A Dien Bien Phu-i győzelem után (1954) találkoztunk először olyan művekkel, amelyeknek szerzőjeként Bertolt Brecht volt olvasható.

Még nem tanulmányoztuk eléggé mindazt, amit Brecht írt, vagy róla írtak, de elmélete a didaktikus színházról, a modern forradalmi színház funkciójáról és különösen felfedezései „az elidegenítő hatásról a kínai színjátszás művészetében" hatalmas lelkesedést váltott ki nálunk. Azok a problémák, amelyeket felvetett, hozzásegítettek bennünket elődeink egész színházi örökségének átfogó és szuverén átvizsgálásához. Okfejtése számos más problémát is megvilágított számunkra a hagyományos vietnami színházról.

Ennek a kollokviumnak a munkájához most néhány megjegyzéssel szeretnénk hozzájárulni az elidegenítő hatásról az ázsiai színházban Brecht dialektikájának fényében.

Egy nemzet színháza mindig úgy tekinthető, mint a nemzeti kultúra egyik kategóriája. Ebben a kultúrában a domináns mindig a gondolatnak az az általános formája, amely ebben a kultúrában kifejeződik, mert ez nyomja rá a bélyegét a többi kategóriára. És ennek legelső megjelenési formája *a valóság kifejezésének módja.*

Vegyünk egy európai fiatalembert, aki szerelmet vall egy lánynak. „Nagyon szeretlek, kedves!" mondja neki például. Vagyis közvetlenül fejezte ki, amit mondani akart. *Ez a valóság kifejezésének módja az élet valóságának formájában.*

Ázsiában, különösen a régi Vietnamban, egy fiatalember soha nem használ ilyen közvetlen kifejezést, mint az európai. Ha ilyen szerelmi vallomásról van szó, különösen falusi ünnepségeken, a fiatalok érzelmeiket költőies képekben fejezik ki, amelyeket afféle versbe ötvöz-nek. Például: „Ezen a szerencsés találkozáson a szilvafa megkérdezi az őszi-barackfát, ki lép be a rózsák kertjének kapuján." Más *dolgokat, vagy dolgok közti kapcsolatokat használ gondolatai kifejezésére.* Más szóval *a valóság kifejezésére más módot használ, mint amit gondol,* olyan formát, amely abban, aki őt hallgatja, azt a képzettársítást kelti, sugallja, amelytől mindent megért, amit a beszélő óhajt.

Ezt a kifejezésmódot nemcsak a hétköznapi beszéd alkalmazta, hanem az ősi festészet, a történetírás, a művészet és az irodalom is. A Cong-korszak egyik nagy kínai írója mondta: „A nagy tehetségű festő a gondolatot festi, nem a formát, a nagy tehetségű költő a gondolatot írja le, nem a dolgok nevét."

Ez a kifejezésmód döntő eleme a gondolati (eszmei) realizmusnak. Az „eszmei realizmus" analógiája annak a vietnami kifejezésnek, hogy „hien thuie ta y". Ez olyan realizmust jelöl, amely csak a gondolatok leírásával foglalkozik, a tények leírását mellőzi. Tehát nem a valóság egyszerű visszaadásáról van szó, ahogy a naturalistáknál. A gondolati realisták célja a tények és emberek *igazi* lényegének kifejezése.

A régi ázsiai írók nem analizálják a való életet, hanem mintegy feldarabolják, kiemelik az azonos jelentésű elemeket, hogy „tudatukkal átitatott képzeletük", gondolataik kifejezésére egy új, fiktív életet rakjon belőlük össze. Az élet jelenségeinek előre meghatározott okság nélkül való szétdarabolása és összerakása hasonló ahhoz, amit Brecht az egyén szétbontásának és újra összeszerelésének nevez.

A valóságos életben például sohasem fordulhat elő olyasmi, hogy valaki a másik ember száját elhagyó szavakat - hogy el ne felejtse őket - az öve mögé dugja. A cheo színház egyik darabjában *(Quan Am thi Kiul)* a régiek mégis úgy hozták színre Me Aopot, a kisbíró feleségét, hogy az a falu elöljárójának szavait, utasításait hátul az öve mögé, a ruhája alá gyömöszöli. Hogy el ne feledje őket. Ez a jelenet egyáltalán nem valószerű. De nemcsak a szerző által kitalált, költött világot ábrázol, hanem a lényeget illetően teljesen reális annak a gondolatnak jegyé-ben, ahogyan a szerző a falusi elöljáróról beszélni akar: a szavai éppen olyan tisztátalanok, mint az asszony ülepe.

Ugyanígy Tuong darabjában *(San han)* az egyik harcos, Khuony Link ta, túlerő ellen küzdve elesik, az ellenség levágja a fejét. Nemsokára azonban feláll, visszateszi a fejét, hogy sebesült bajtársát a dombra felsegítse. Ez sem valószerű jelenet, mégis híven kifejezi a szerző gondolatát: a közös célért vívott harcban a bajtársiasság örök, szent és megsemmisíthetetlen.

Az ázsiai színház hajdani szerzői nagy eszmék kifejezésére a mesék rendkívüli és csodálatos alakjait is felhasználták. De ezek az alakok egyáltalán nem hasonlítanak az európai hitregék alakjaihoz. Ezek hétköznapiak, a nép körében élnek, hétköznapi események részesei. Ezek a tündérek, szellemek, buddhák és más képzeletbeli személyek úgy lépnek be ebbe a földi életbe, mint a többi világi élőlény. A színpad terében magatartásuk, tulajdonságaik, gyarlóságaik ugyanolyanok, mint az evilágiaké: más szóval teljesen laicizáltak.

A gondolati (eszmei) realizmus *szükségképpen* megköveteli az elidegenítő hatást, mert a szerző által költött valósággal szemben a néző mint tanú áll, nem vesz részt benne érzelmileg. Az ok érthető: maga a színész sem hisz magukban ezekben a tényekben, a szereplők cselekvéseinek hétköznapi logikájában, és ebből következik, hogy a színész sem bújhat bele teljesen szerepének a bőrébe. Lemond mindenféle átalakulásról, metamorfózisról.

Amit a színész a nézőknek ad, az nem egyéb, mint az interpretáció játéka. Így a néző nem is élvez egyebet a színészi művészetben, mint az interpretációs játék előadásmódjában a tehetség színvonalát. Az ázsiai nézők néha már nagyon jól ismerték a játék menetét, még súgtak is, ha a színész elfelejtette a szövegét, é: ugyanaz a néző néha élete során több százszor is elment megnézni ugyanazt a darabot.

Mit kívánt ez a néző ?

A színészi játék tökéletességét, összhangban a többi művészettel, amely az előadás létrehozásában részt vesz. Az előbb említett interpretációs játék arra készteti a színészt, hogy állandó kapcsolatot tartson a színpad és a nézőtér között. Ezek a színészek nyíltan és közvetlenül fordulnak a közönséghez, sosem alkalmazzák a „távoltartás" technikáját vagy az európai színház monológját. André Antoine bevezette a negyedik fal fogalmát, amelynek aztán Brecht követelte a ledöntését, de az ázsiai színházban ez a negyedik fal sohasem létezett, a nézők és a színészek között közvetlen kapcsolat van, amióta csak a színház megszületett.

Egy mai vietnami művész szavai szerint „túlságosan hasonlítani hízelgő, de

valószínűtlen és értelmetlen" (Nguyen tinh Ughi: *Tanulmányok).* Azt követeli a színésztől, hogy ne másolja a valóságot, hogy az élet igazi szellemét adja vissza. A valóság lényegéről beszéljen.

Hogy megelevenítse a gondolatot, hogy lefesse a „természet" emelkedettebb oldalát, ehhez a kelet-ázsiai színésznek sosincs szüksége díszletre, de még kellékekre sem. Egyes-egyedül a verses dialógussal él, ezt párosítja az interpretáció művészetének tökélyével, és ezzel kifejezi a teret, az időt és a helyzetet. Játékával egy egyszerű zsámolyt át tud változtatni heggyé, házzá, folyóvá, csata-térré. Néhány tucat gyertya sűrű fényének segítségével meg tud jeleníteni egy éjszakai járást, meg tudja különböztetni
a nappalitól, az erdőben való menést a szabadtéritől.

Ez *az* ábrázolási mód létrehozza a maga konvencionális és stilizált gesztusait, ezzel tökéletes lehetőséget nyújtva olyan életjelenségek ábrázolására, amelyek ábrázolása a naturalista iskolában teljesen lehetetlen, például a gyermekszülésé. Ez az ábrázolásmód felszítja a nézők képzelőerejét, gondolkodásra készteti őket, és arra, hogy szerzővel és színésszel együtt vegyenek részt a közösség problémáinak megoldásában.

Az elidegenítő hatás a mi színházainkban már évszázadok óta megvolt, de Brechtre kellett várni, hogy tudatosodjék. Ezt az elidegenítő hatást az ázsiai színházakban nagyobb méretekben kel-lene megvizsgálni, de egy ilyen kollokviumon az idő korlátozott, ezért csak néhány megjegyzésre szorítkoztunk. Mi, őseink tevékenységét folytatva, egy modern vietnami epikus színház kiépítésén fáradozunk.

Folytatjuk a kutatómunkát is, amelyet ugyancsak Brecht módszertana irányít. Különösen amit a színház funkciójáról mond: átplántálni a közönségbe az igazság szeretetét, az igazságtalanság gyűlöletét, a hitet a társadalom és az emberiség végtelen haladásában. Ebben a szellemben lehet átalakítani a színházat az élvezet ismert eszközéből a nevelés eszközévé.

Brecht hozzájárulása a modern vietnami epikus színház kiépítéséhez - hasonlóan a szovjet Sztanyiszlavszkij-rendszerhez - számunkra a népek testvéri barátságának és kölcsönös megértésének kifejezése.

(Czímer József fordítása)

MOLNÁR GÁL PÉTER

Bulgakov Bulgakov valamint: a „termelési dráma"

A Mester és Margarita

Jobboldalt, a színpadkereten kívül a *Tartuffe* aranyozott ablak kerete látható: XIV. Lajos bábumása helyén a Bulgakov-előadásban Pilátus tanyázik.

Középen: *a Csúcsforgalom* roppant színpadi ingaórája leng; gót számjegyeivel emlékeztetve a szűkre méretezett Időre s a közeledő változásra.

A színen ott grasszál *a Hamlet* függönyrendszere; gyászfeketébe öltözött, keservesen jeremiádázó asszonyok feszülnek majd neki textíliafalának, hogy megfeszített akaratukkal elmozdítsák a pilátusi határozatot, nem is a Megváltó justizmordjának megsemmisítéséért, mint inkább tiltakozásként önmaguk tarthatatlan állapota miatt.

Balra, elöl időnként fölcsapódik egy deszkalap - rajta az IN 16-06-os szám

Borovszkij ismert teherautóhátsója a *Csendesek a* hajnalokból.

Akként kezdődik a Bulgakov-dramatizálás, hogy a nézőtéren bizonyossá válunk benne: ez az előadás Ljubimov-„összest" ad.

Ljubimov-antológiát.

Ljubimov válogatott és kibővített díszkiadást.

Ljubimov-jutalomjátékot.

Ljubimov-végkiárusítást eddigi színházi eszközeiből. Legalábbis: előszámlálását tagankai formai elemeknek, színpadi találatoknak, rendezői ötleteknek.

A szín fenekén a háttér - a színház lemeszelt téglafala, benne a Hamlet-előadásból már ismert deszkacsík - ugyancsak ezt a hatást erősíti.

Mindazt, ami megjelenik a színpadon: már láttuk a Tagankán.

Mindez ismétlés.

Mindez idézet.

Összefoglalás és újrakezdés.

Olyannyira, hogy egyik jelenetében még a színpadról eltanácsolt produkciók jegyzékét is fölolvassák, és a regénybeli varieté levélpapírjának élén a „Dráma és Komédia Színház a Tagankán" jellegzetes grafikájú emblémája látható.

Amikor Steinrajh Kajafásként megjelenik Polonius magas nyakú pulóverében, időszerűtlen szemüvegében: a szereposztás visszaidézi a Taganka törzsnézői számára mindazt, amit a *Hamletben* megtestesített, megszilárdítja nézetünket, hogy a Ljubimov-mitológia utalásrendszerével van dolgunk. Itt idézettechnikával szerveződik meg a Bulgakov-mű színpadi változata. Nemcsak a szcenikai találatok idéződnek be az új színpadi műbe, hogy más kapcsolatba, összefüggésrendszerbe kerülten új értékeket kapjanak, hanem a szereposztás - mint jellegzetes alkotói mozzanat - is segítse a már volt előadások képzettársítását *A Mester és Margarita* rendszerét gazdagítandó. A Pilátust játszó Sapovalov valamikor *a Csendesek a hajnalok* őrmesterét alakította: Pontius Pilatus végső össze-omlása egybecseng a Vasziljev-mű befejezésével.

Mindez a fontos formai elem a színház eltelt tizenhárom évének tartalmi összegezésévé válik.

Mintha Ljubimov mindazt, amit eddig kitalált és megvalósított, most együtt akarná megmutatni közönségének, és szintézisbe hozni eddigi működését.

Hamarosan elfelejtjük, hogy Ljubimov-összessel van dolgunk.

Belefeledkezünk a színpadi műbe.

Még arra se teszünk kísérletet, hogy a Bulgakov-mű music hall-elemeit egybevessük a színház kezdeti lépéseivel, a *Tíz nap...* esztrádszerűségével, a húszas-harmincas évek hajlékony zenés-színpadi találataival.

Nemes tartású, de félelmet gerjesztő vadászkutya fut végig a színpadról a nézőtér közepén végighúzódó, keskeny ösvényen. Most még pórázon vezetik. A második rész elején azonban a nézők háta mögül már egyedül szalad föl a színpadra, szabadon, fenyegetően. S majd a harmadik részben (mert három részre tagolt, héttől tizenegyig tartó, a Tagankán szokatlanul terjedelmes előadás ez) ismét pórázon látjuk, amint Pilátus gyöngéd és emberi - az állathoz. (Egyben, talán, *A Szabadságszobor árnyékában* Jevtusenko-montázsának rendőrkutyája is visszaidéződik a kutya fölléptetésével.)

Ha a varietéjelenetekben - különösen a második részben -, továbbá Volland fekete mágiájú csodáiban a Reed-montázs anyagkezelése sejlik föl, mégsem a *Tíz nap ...-ban* megkezdett könnyű mű-fajú tanulságok megismétlésével van dolgunk, inkább elmélyült tanulmányozását láthatjuk a két háború közötti music hall megemelt, hangos, poénra hegyezetten egyenes hangú dikciójának, a mozgások éles és pontos, artistaian testi humorának,

a kellemkedő varietétáncnak, a konferansziémagatartásnak. De a színpadi színpadról átsugárzik ez a varietéfogalmazás a pittoreszk figurákra, a színházigazgatóra, a felettes szervre, a kényeskedően külföldi hangsúllyal beszélő revüszak-emberre vagy Vollandra és társaira is. Amikor a music hall-elemek tanulmányozásáról beszélünk, nem azt a fölszínes megoldást értjük ezen, amikor a mi színpadjainkon megjelenik egy-egy pepita zakó, szegfű a gomblyukban, esetleg egy Girardi-kalap vagy neccharisnyás görlök hada, esetleg a mifelénk elmarad-hatatlan kánkán obligát alkalmazása. A Bulgakov-dramatizálásban a music hallnak nem néhány emlékezetben meg-tapadt közhelye üreskedik. Nem is a formai elemek paródiáját kapjuk. Itt a színház komolyan vett és tisztelgően tanulmányozott egy könnyed és elegáns, friss és lendületes teátrális formát. Kibányászott belőle annyi ízt és tartalmat, kedves gamin-szemtelenséget és az ötven évvel ezelőtti kalapdivat ormótlan bájára emlékeztető, camp-szerű, gunyoros lehetőséget, hogy új frisseséget és új színpadi írásmódot állítson belőle elő. Vonzónak mutatkozik számunkra ez a híg orfeum-világ. Kedvességet találunk benne még akkor is, amikor szürrealisztikusan véres iszonyat csap ki a fejekből.

Mert Ljubimov Bulgakovjában bizony fejek gurulnak a földön. Az ostoba varietéigazgatónak még le is tépik a fejét. Csak hosszas huzavona után ragasztják vissza frakk feletti nyakára. Máskor pedig a nézőkhöz egészen közel, kopasz fejebúbján egy fehéregér sétafikál, eleven és fürge fehéregér, ami-nek fejét azután - nincsen csalás és ámítás - karnyújtásnyira a nézőtől leharapják, és elfogyasztják a ficánkoló farkú állatot. A szereplők lebegve úsznak a moszkvai éjszakában a felhők fölött. Borovszkij *Hamlet-függönyére* kapaszkodottan. Nagy illuzionista csudák kerekednek elő, és még élesebben húzzák alá ezek a mágusi tünemények a köznapiságot, az életnek földhöztapadt kisszerűségét.

Ebben a Faust-történetben az értelmiségiek egy ideggyógyintézet kórtermében ábrándoznak, leltári hálóköntösökben, miközben kispárnájukat gyömöszkölik gyermekien álmodozó arcuk alá, és valahová a messzi múltba vagy egy elképzelt jövőbe függesztik tekintetüket. Az ideggyógyintézet kék köpenyét viselő Mester - aki regényt ír Jézusról - fokozatosan összemosódik regényalakjával és sorsa annak kálváriájával. Ha fölcserélhetővé nem is válik, hiszen a regényben megírt krisztusi lehetőség túlontúl romantikus, az előadás végére mégiscsak a Golgota keresztjének helyére áll Mester is, Margarita is: vállalva a mindennapok mártíriumát, a továbbélés keresztre feszítettségét és a munka kálváriáját.

Igaz: a befejező, megkettőzött krisztusi képen sárgás, meleg fény ömlik szét. A szereplőket és a krucifixot lágy, apologetikus fény veszi körül. Szétoldódik a finálére az a sejtelmes, tárgyakat és embereket csupán súroló élfény, ami oly borzongatóvá teszi a szín mélyében időről időre földerengő alakokat, akiknek megjelenésében nem is lehetünk egészen biztosak, és kétségben maradunk afelől, vajon nem véletlenül lestünk-e meg egy pózt vagy gesztust a háttérben. Sőt: az sem egészen bizonyos, hogy valóban láttuk-e azt, amit láttunk. Mintha csak *afféle* lett volna a színpadon, nem pedig *a7*.

A fény - ez alkalommal - nem a Ljubimovtól megszokott kemény és geometrikus rendet teremtő, a teret hasábokra szelő, éles nyalábrendszer. Lágy testsúrolások. Ellenfények. Derengések. Clair-obscurök rendszere. Nem poétizált sötétet és költőies éjszakát akar még-sem a fénymester a színpadi térre varázsolni. De mintha a lélek - a társadalom? - mélyén elmosódó körvonalú, olvatag figurákat hordozna a sötétség. Csak valahonnan távolról szivárgó piciny fények igazítanak el abban, hol végződik egy tárgy, és hol kezdődik az élő-lény.

Mintha Ljubimov mindeddig metaforákkal dolgozott volna. Gazdag, sok értelmezhetőségű metaforákkal, vagy laposan zsurnalisztikus, egy-megfejtésű metaforákkal, de metaforákkal.

Most az egyszerűvé fogalmazott, redukált színpad valósága kitágul. Mélységet kap és plaszticitást.

Mindaz testet ölt, ami eddig jel volt. Életszerűen több rétegződésű, titokzatos és vad, bánatos és keserű látomás jelenik meg a jelek helyén.

Ennek megfelelően a tér fölhasználása is módosul, akárcsak a vígszínházi *Bűn és bűnhődés* előadásán. Polifónabb lesz a színpad. Többszólamú látványok jelennek meg. Térben és időben távollevő dolgok egyszerre léteznek a játék terében egymás mellett, alatt és fölött. Anélkül, hogy párbeszédes viszonyba lépnének egymással, vagy az anakronizmus kabarészerűsége áthallásokat és átbeszéléseket teremtene helyzeteik között: mégis összehangzanak az egymástól csupán látszólag független párhuzamos jelenetek. Egymásba áradnak természetes képtelenséggel. Egymást erősítik. Értelmezve és megkérdőjelezve.

Egyazon színpadi „beállításban" látható a jobboldali ablakkeretben Pilátus; a feje fölött a párkányon kuporog Azazello; Pilátus előtt az írnoka kucorog; hátul Jézus Krisztus; oldalt a Mester, át-ölelve Margaritát.

Vagy:

Pilátus a helyén . . . színpadközép fénykvadrátok rácsai fölött Volland mágiatársai . . . balra a Mester Margaritával . . . középen, hátul Volland . . . balra a portálkereten kívül szónoki pulpitusnál maga az író . . . fölötte, a gyógyintézet ablakkivágásban társa ábrándozik. Kinekkinek csupán súrolja a fény az arcát. A sötétből kiszakított részletek elevenen élnek mégis. Elszigetelten, de kölcsönhatásban a másik fényfoltba bezárt emberi lénnyel, sorssal.

Molière

A Szergej Jurszkij rendezte leningrádi előadásban Kocsergin díszlete talán a legfontosabb: ólomcsöveken egymás fölött öt karos gyertyatartó a díszlet. Szabatosabban: tíz ólomoszlopon ötven gyertyatartó, egyenként hat-hat gyertyával. A gyertyák azonban nem a színpadon szokásos villanyégők, hanem ugráló, vibráló izzások. Úgy tesznek a speciális körtécskék, mintha lobogó lánggal égnének. Az előadás bizonyos pillanataiban azzal a káprázattal csalnak meg, hogy a fények lobbanásai a szív dobogását köve- tik. A begyertyázott tér pompázatos, kort sugalló. Továbbá metaforikus szerepe van. Mintha ez a Bulgakov-dráma Jur- szkij rendezői és színészi interpretálásá- ban a fényről, a fény emberi szükségletei- ről és a fény hatalmi úton való elvonásá- ról szólna.

A gyertyatartók ölelésébe még álfalat is kerülnek a színre. Ezeket a kulisszákat egykorúan öltöztetett színpadmunkások forgatják, tolják, mozgatják, kiviszik. Anélkül, hogy észrevennénk, mennyire funkcionális az előadás lebonyolításához a díszletváltozások nyíltszíni megoldása - egy olyan túlságosan visszateatralizált színházi korszakban, amikor a hatáselemek és trükkök szakadatlan leleplezésébe, a nyíltszíni átdíszítésekbe teljesen belefásultunk már -, most ez a sokszor látott effektus (miután helyén van) él és hatni képes.

Akként kezdődik az előadás, hogy Jurszkij a függöny elé lépve, alázatos tartásban görnyed a közönség előtt. Mozdulatai és tartása jóindulatért és elnézésért esedeznek. Tekintete is a nagyérdemű kegyeit keresi. Jóllehet: ebben a tekintetben bujkál valamiféle gúny is, ami kétségessé teszi alázatoskodását. Hiszen mit látunk: egy zsenit látunk, akinek dolgai célhoz juttatásához meg kell alázkodnia, szolgálnia kell ostoba erőket, és földön szükséges csúsznia, nem különös kiváltságokért, csupán, hogy dolgozhassék.

Jurszkij Molière-je megüti dorongjával a francia színházi hagyomány szerint a padlót. Visszabúvik a függöny mögé. s megkezdődik *A repülő* patikus előadása. Jurszkij rendezésének egyik fontos eleme, hogy kiegészíti Bulgakov drámáját Molière-rel. Megoldja azt a hiányosságot (vagy vélt hiányosságot), amit Gorcsakov feljegyzése szerint Sztanyiszlavszkij ismétlődően kifogásolt az 1936-os MHAT-beli bemutató idején. Sztanyiszlavszkij szerint ugyanis Bulgakov nem ábrázolta elég meggyőzően Molière zsenijét. Nem derül ki a darabból, hogy kivételes tehetségű íróval-színházi emberrel találkoznak a nézők. Sztanyiszlavszkij kifogása csak részben hajánál fogva előrángatott, és a várható betiltás ellen védekező, hiszen Bulgakov Molière-je azzal tűnik ki a zseniábrázolásokból, hogy a lángelmét mint nyárspolgárt mutatja föl, aki minden tudásával együtt nyárspolgári szerepbe kényszerül, hogy átmenthesse működését, megvalósíthassa önmagát. Bulgakovnál egy zseni bújócskáját láthatjuk. Megkísérel hasonulni a rárótt szereppel, Olyanná lakkozza önmagât, amilyennek látni óhajtja a társadalom.

A zseniség azonban jószerével ábrázolhatatlan.

Többen belebuktak már abba, hogy munkájuk főszereplőjéül zsenit választottak. Még azok jártak el a legtapintatosabban és legkörültekintőbben - mint péIdául Iwaszkiewicz a *Nyár Nohantban* vagy éppen Bulgakov *a Puskin utolsó éjszakája* esetében -, akik a dráma hátterében sejttették csupán a főszereplőt, de óvakodtak behozni a színre. Beérték azzal, hogy a zseninek csak árnyéka vetüljék a többi szereplőre, s rájuk tett hatásából kerekedjék ki a Nagy Ember arcképe.

Jurszkij megtoldotta Molière-jét Molière-rel: a darabot kibővítette Molière íveivel.

Eljárásában nem az a legfontosabb, hogy bizonyító eljárásként mellékelte a Bulgakov-műhöz a nagy teljesítmények részleteit, hanem az, hogy megidézte magát a teremtő szellemet. Mégpedig nem annyira Moliére-nek, az írónak, hanem Molière-nek, a színésznek és színházi embernek teremtő szellemét.

Molière-Sganarelle-ként a testi tréfák, a Tabarintől tanult komikus fogások, pofozkodások, virtuóz ülepenrúgások, agyabugyálások, Marcel Marceau-i átváltozások (a Dávid és Góliát-etűd beleillesztése egy olaszos komédiajelenetbe), vagy a játékos fondorlat megjelenítése az előadás elején, mielőtt még bármit tudnánk magáról a Bulgakov láttatta szerzőről, vagyis, mielőtt még beindulna a dráma gépezete és cselszövényrendszere: megismerjük Molière-t alkotás közben. Egy szellemi fölényben levő, játékos nagy elmét látunk. Olyant, aki komolyságát tréfákban testesíti meg. Átfogó társadalmi ismereteit szórakoztatássá párolja le. Az egyes jelenetek beállításában rendezőként - a valóságnak és a társadalmi viszonyoknak szabatos ismerőjeként mutatkozik meg.

Előbb tehát az életművel ismerkedünk meg. Mindazzal, aminek oltalmában a bulgakovi darab főszereplőjének, Molièrenek a megalkuvásai és ügyeskedései létre szerveződnek.

1973-ban mutatták be a leningrádi Gorkij Színházban Szergej Jurszkij rendezésében a darabot. Amikor múlt májusban láthattuk (1977. május 22.), kiIencvenkilencedszer ment. Egyben ez volt az utolsó előadás is. Jurszkij meg-vált a szereptől és a színháztól.

Ha másnap Tovsztonogov színházában nem Gelman darabját játsszák, talán nem jutott volna eszembe Jurszkij Bulgakov-rendezéséről a „termelési dráma". Mindenképpen összekapcsolódna azonban *a Molière* előadása Ljubimov *A Mester és Margaritájával.*

Nemcsak Bulgakov miatt.

Összerímel a két előadás befejezése is.

Ljubimov kódaként Bulgakov-hommage-t illeszt előadásához. Nem tisztelgésként - tetemrehívásként.

Jurszkij előadásbefejezése a tapsrendnél csattan. Molière-i vonalban sorakoznak föl a tapsot megköszönő szereplők. Négyen-négyen. Középen azonban hiányzik egy szereplő. Maga Molière. Molière, a mártírhalált halt. A környezete legyilkolta Molière. Molière, aki hiányzik a táncból. Molière, aki után hiába-valóan markol a levegőbe az Armande Béjart-t játszó Tvenyjákova (Jurszkij felesége) és a Buttont alakító Pankov. Molière helye üres. Valakit kiütöttek a sorból. A legtehetségesebbet.

A közönség örül. Megköszöni hálásan az előadást. De aki legméltóbb volna fogadni a tapsokat, az nem állhat ott.

Itt érzem - némi túlzással talán - "termelési drámának" a *Molière-t* is, *A Mester és Margaritát* is. Ha ezen azt értjük, hogy nem kizárólagosan a Nagy Művész alkotói lehetőségeiről szól ez a két elő-adás, nemcsak az író és a hatalom viszonyáról, nemcsak a szellem emberének és az erőszakszervezetnek a szembesítéséről, hanem mélyebbre tárja az értelmezés lehetőségeit. Általánosabb érvényességet nyer mindkét mű a színházi előadásban: a dolgozó, teremteni képes ember szabadságáról és lehetőségeiről beszél. Arról, hogy az érdem jutalmazandó, nem pedig büntetendő; hogy integrálandó a messzebbre látó, önmagából többet adó tehetség a társadalom életébe, nem pedig kivetni való.

Jean-Baptiste Molière, mint egy „termelési dráma" hőse? S miért ne?

Diderot és Lessing előtt a drámák főszereplői királyok, fejedelmek, félistenek voltak. Annak kényszere nélkül, hogy e kimagasló személyiségekről szólt volna a mű jóllehet, a dramaturgiai szerkezet példásan tükrözte a társadalom hierarchikus szerkezetét -, de valamennyi színházi előadás királyi szereplőinek sorsából, morális vagy létproblémájukból a nézők a maguk válaszait hallhatták ki.

Hamlet királyfi minden időben a nézőtéren ülők tükörképe volt. Nem pedig a dán, az angol vagy a magyar királyfiaké.

Diderot és Lessing után, amikor a polgári dráma elméletileg is vezető helyet foglalt el, és ideológiailag is megtámogatta a polgári szereplők színre lépésének jogosultságát, életük drámájának földolgozását: az írók kerültek első helyre a színművek foglalkozási listáján. Lassan fölváltották a királyi hősök elsőbbségét.

Írók és művészek mint a kor kiemelkedő problémáinak megtestesítői szerepeltek. Mindjárt Goethénél a Torquato *Tasso* és a Beaumarchais-ról szóló *Clavigo* kitünteti ezt a helyzetet, hogy azután a XIX. századtól kezdődően művészhősök regnáljanak a színpadon. S még a naturalizmus is, amikor az emberi helyzetet teszi vizsgálata tárgyává, például a *Crampton* mesterben, művészt választ főhősül.

Az íródráma csak annyiban érdekes a színpadon, amennyiben a „termelési dráma" vagy a munkás tárgyú dráma: ha nem a foglalkozási sajátosságokat ragadja meg, hanem az emberieket.

szemle

HEGEDŰS GÉZA

Ungvári Tamás Brecht-megközelítése

Ungvári Tamás - legalábbis az én olvasói gyakorlatomban - a legizgalmasabb kortársi esszéírók közé tartozik; elmélkedéseivel egyszerre kell egyetértenem és vitatkoznom. (Akivel mindenben egyetértek, azt többé-kevésbé unom; akivel nem értek egyet, az általában bosszant; ha-nem akivel úgy értek egyet, hogy olvasás közben minduntalan bele akarok szólni, hogy vagy kiegészítsem, vagy közöljem vele a magam különvéleményeit, vagy állításai olyan gondolatokra ingerelnek, amelyekre talán eddig nem is gondoltam - hát az ilyen gondolkodó elme úgy izgat, mint egy új szempontokat felvető okos és nagy tárgyismeretű cicerone valamelyik jól ismert táj újra-bekalandozásakor. Ungvári ilyenféle kalauz az iroda-lom és a művészetekre vonatkozó filozófiák számomra is otthonos, de mindig új meglepetéseket tartogató égtájain.) *Brecht színházi forradalma* című új, könyvterjedelmű esszéje filozófiai és filozófiatörténeti síkon közelít meg egy olyan problémakört, amelyet eddig úgyszólván csak dramaturgiai és színháztörténeti vetületében igyekeztem magamnak - és olykor pedagógusként tanítványaimnak - felvetni. Holott éppen ennek az elmélkedéssornak olvasása közben ismertem fel, hogy a filozófiai alapok tisztázása nélkül az ehhez képest másodlagos dramaturgiai és a gyakorlatilag ugyan talán legfontosabb, de a filozófiai és dramaturgiai alapokhoz mérten mégiscsak harmadlagos színháztudományi szempont légüres térben lebeg, s lényege ugyanúgy nem érthető, mint mondjuk Euripidész a szofisták, Racine a janzenisták vagy a szovjet dráma a marxizmus-leninizmus bölcseletének ismerete és értése nélkül. A művészi útja folyamán egyre szocialistább, majd egyre marxistább, végül egyre marxista-leninistább Brecht drámaírói-költői-esztétai képkialakulásához nem-csak a marxista és a polgári világnézet küzdelmeinek párhuzamos történetét kell felmérnünk, hanem a marxizmus. filozófiáján-esztétikáján-dramaturgiáján belül lezajlott és zajló egyazon világnézetű, de gyakorta igen különböző szempontú ellentétek vitapontjait is. Az objektív világképazonosság nem jelent véleményazonosságot. Nem érthetem a skolasztika teológiában gyökerező idealizmusát sem, ha nem ismerem a skolasztikán belül a realizmus és a nominalizmus késhegyig menő ellentéteit, majd a tomizmus és scotizmus lételméleti és ismeretelméleti különbségeit. A felvilágosodás is áttekinthetetlen, ha nem látom azokat az árnyalatokat, amelyek a forradalmi radikalizmusa ellenére is idealista Rousseau-t, a deista-racionalista Voltaire-t, a szenzualizmusával példaszerűen agnosztikus Condillacot, a panteizmusával materialista - s olykor dialektikus - szemlélethez érkező Diderot-t és az egyértelműen materialista - viszont alig dialektikus - D'Holbachot az összekötő erők mellett elválasztja egymástól. A marxista bölcseletet, amely saját történelmünk következtében a legerőteljesebben befolyásolja egész világ- s ezen belül művészetszemléletünket, még kevésbé egyenruhásíthatjuk. Mehringet aligha mondhatnók antimarxistának (sajnos általában semminek sem szoktuk mondani, mert alig ismerjük), de az ő esztétikája és mondjuk Worringeré (akinek Brechtre gyakorolt hatását Ungvári erőteljesen hangsúlyozza) ég és föld választja el a marxizmuson belül; és ha melléjük soroljuk még Lippschitzet is (akire némiképpen, bár ellentmondásosan hatott Mehring, és aki közvetlenül hatott Worringerre), akkor ezekkel szemben Lukács György legalábbis olyan különbséget jelent, mint hét évszázaddal előbb Duns Scotus Aquinói Tamáshoz képest. Márpedig éppen ennek a két igen nagy elmének legalábbis lényeget sejtető vázlatos ismerete nélkül ugyanúgy nem helyezhetem el Dante művészi forradalmát középkor és reneszánsz között, mint ahogy a marxizmus esztétáinak vitája nél-kül felmérhetetlen Brecht „színházi forradalma" a kapitalizmus és a szocializmus világtörténelmi határvidékén. Ungvári tanulmányának még akkor is új kiindulópontokat adó jelentősége a brechti mű filozófiai betájolása, ha nem is tudunk mindenben egyetérteni vele, pontosabban: csak úgy értünk egyet vele, hogy némiképpen szűkösnek véljük azt az esztétikai „placc"-ot, amelyen belül szellemesen és szemléletesen s igen nagy anyagismerettel állítja elvtársellentétként egymással szembe a harcos kommunista és szakadatlanul fejlődő Brechtet a harcos kommunista és szakadatlanul fejlődő Lukáccsal.

Annyi bizonyos : attól kezdve, hogy Lukács György eljutott a marxizmushoz léte, jelenléte, beleértve véleményváltozásait is, megkerülhetetlen a szocialista esztétikai gondolkodásban. És ugyanennyire bizonyos, hogy amióta Bertolt Brecht eljutott a marxizmushoz, léte, jelenléte, beleértve véleményváltozásait is, megkerülhetetlen a szocialista dramaturgiai és közvetve az esztétikai gondolkodásban. Ami pedig a mi századunkban, különösen a század dereka óta, a szocializmusban tudatbeli jelenvalóság, az megkerülhetetlen a legminimálisabban színvonaligényes nem marxista, sőt antimarxista elmék számára is. Ahogy Marx óta bárki számára képtelenség a társadal- mi problémákat úgy megfogalmazni, mint Marx előtt; ahogy Freud óta - l e - gyen bár következetesen antifreudista lélekbúvár vagy a bölcselő - nem lehet Freud nómenklatúrája nélkül szólni lelki mechanizmusokról; ahogy Einstein óta egy vidéki fizikatanár sem képes olyan fogalomkörben gondolkodni, mint Einstein előtt - azonképpen az esztétiká- ban az is Lukács fogalomkörén belül fo- galmaz, aki ha nem vagy csak kevesek- ben ért egyet vele; és a dramaturgiában Brecht megjelenése óta még Brechtet is csak brechti nomenklatúrával lehet ta- gadni. Úgy az utóbbi száz-százhúsz évben a gondolkodás egészében - természettu-ományban és társadalomtudományban, a ténymegállapító és normatív tudományokban, materialista, idealista és agnosztikus ismeretelméleti kiindulópontoktól függetlenül - a „nomenklatúra forradalma" minden valamennyire is művelt elmét egyszerűen képtelenné tesz arra, hogy olyan fogalomszerkezetekben gondolkozzék, mint nem kevésbé művelt nagy- apja vagy dédapja.

Nos, Ungvári tanulmányának - azt hiszem - a legnagyobb érdeme, hogy filozófiai apparátussal bizonyítja:Brecht dramaturgiai és színháztudományi gondolkodást alapvetően megváltoztató jelle- ge és ereje fontosabb, mint nagyon egyenetlen értékű életművének bármelyik műve.

Nem drámatörténeti és nem színháztörténeti tanulmány ez. Sőt, az olvasónál fel is tételezi az előzetes kellő drámaszínháztörténeti ismeretet. Nincs az a főiskolás, aki ebből az izgalmas, hozzáértők számára csevegően lebilincselő könyvből felkészülhetne egy drámatörténeti kollokviumra vagy éppen szigorlatra. De aki magukból a Brecht-drármákból, Brecht dramaturgiai műveiből és az ezekre vonatkozó színház-drámatörténeti

szakkönyvekből felkészült, az Ungvári könyvének ismeretében biztonságosabban pályázhat a jelesre, mert egyszeriben jobban érti, amit eleve a tárgyból megtanult.

A terjedelmes - mintegy száznegyven oldalas - esszé alapvető és alaposan dokumentált tanítása, hogy Brecht „hagyományellenessége" hogyan gyökeredzik a hagyományokban, de oly módon, hogy a magába olvasztott hagyomány hogyan hozott létre egy minőségileg újat. Ennek az újnak, amelyben szervesen egyesül tagadás és a tagadás tagadása, számos köz-keletű félreértését oszlatja el Ungvári. Nem utolsósorban azt a maga Brecht terjesztette közhiedelmet, hogy az ő „nemarisztotelészi" dramaturgiája túllépett a k*atarzison.* Persze, hogy nem ez történt, csupán a katarzis az irracionális érzelem síkjáról áttevődött a racionális-intellekuális síkra. Hiszen az értelemre ható pártállásra kényszerítés célzata szerint azonos az arisztotelészi „megtisztulás" lelki folyamatával, amely a lelket megtisztítja a helytelentől, és a néző lelkében érvényesíti az erkölcsileg helyeset. Az itt most egészen mellékes, hogy ez az intellektuális kívülről nézés pótolhatja-e az eredeti színházi varázslatot, az azonosulást. Az is más kérdés, hogy a színész ,kívülmaradása" a szerepén helyese-e agy egyáltalán lehetséges-e. Ez az „elidegenítés", a brechti V-Effekt kérdése-ez tartozik. Itt most az a fontos, hogy Ungvári meggyőzően bizonyítja, hogy Brecht katarzisellenessége valójában a katarzis új, más szempontú megvalósítása. (Hiszen, ha nincs tudatmódosító katarzis, akkor miért játszunk színházat?)

Ungvári nyomon követi az előzetes történelmi utat, és rámutat arra az eddig igazán csak a legszűkebb szakkörökben nyilvánvaló igazságra, hogy az affektuális hatás helyett az intellektuális kívülről nézés elve eredetileg Diderot-ban gyökeredzik, *a Paradoxon sur le comédienben.* s éppen ez a diderot-i gyökérzet teszi alaposan gyanússá, hogy Brecht Arisztotelész ellenessége nem is Arisztotelész, hanem Boileau ellen irányul, aki a versailles-i ízlés szerint merevítette és tette szolgálati szabályzattá a már eleve is félreértett Arisztotelészt.

Ez a katarzismagyarázat nélkülözhetetlen Ungvári két főtémamotívumához:

az epikus színház és az elidegenítési effektus lényegének kifejtéséhez. Aligha vitatható, hogy ha *brechti* drámáról, br*echti* színházról esik szó, mindenekelőtt a két fogalom *a* vita *tárgya,* ezzel lehet egyetérteni, vagy egyet nem érteni, és éppen ezt a két fogalmat lehet mindenestül fčlreérteni. Hiszen egyik sem újdonság a színházi-drámai művészetben *fenomenológiai* értelemben. Shakespeare és nagy általánosságban az angol reneszánsz dráma, Schiller nagy történelmi körképei *(Don Carlos, Wallenstein, Tell Vilmos),* Ibsen *Császár és a Gelalileusa,* sőt ha általánosítani akarunk, a „jelenettechnikás" drámát (szemben Szophoklész és Racine majd Ibsen „felvonástechnikájával") ezek semmivel sem kevésbé epikus szerkesztésűek, mint mondjuk a *Kurázsi mama* vagy a *Galilei élete* vagy A *kaukázusi krétakör.* Az epikus dráma mint szerkesztési forma, az egész drámairodalom egyik vonala, nem is a reneszánsz, hanem már a közép-kori mirákulumjátékok óta. Brechtnél csupán egy forradalmi jelentőségű *hangsúlyeltolódás* következett be, amikor az intellektuális - értelemre ható, magyarázó, sőt: ismeretterjesztő - hatásszándék eszközévé tette ezt a szerkesztési formát, amellyel elsősorban Schiller hagyományához kapcsolódik. Hiszen valójában Schiller semmivel sem volt kevésbé magyarázó, agitatív célzatú, szócsőalakjaival szüntelenül „kibeszélő" politizáló drámaíró, mint Brecht (és a XVIII. század végén Schiller polgári liberalizmusa sem volt kevésbé forradalmi, mint a XX. század első felében Brecht szocializmusa). Ungvári igen meggyőzően mutat arra az egyszerre folytató és ellenkező viszonyra, amely Brechtet Schillerhez köti: szem-ben áll a liberálissal, de követi az agitatívan forradalmit. És a *Kurázsi* mamának téma szerint is sokkal több köze van a Wallenstein-trilógiához (főleg persze az első részhez, a *WaIIenstein táborához),* hogysem ezt a gyökérzetet meg lehetne kerülni.

A V-Effekt pedig nemcsak Diderot Paradoxonából származik. Ungvári erőteljesen hívja fel a figyelmet a bohóctréfák, a „Kasperl" (minálunk „Paprika Jancsi") jellegű vásári és kocsmai népi komédiák érzelemközömbösítő, komolyat kinevettető, bohóságot komolyan vevő, tehát „elidegenítő" hatására. És jól látva, láttatja a rokonságot nemcsak a nyilvánvaló előzményt és párhuzamos törekvést jelentő Piscator-féle színpaddal, hanem Mejerholddal is, aki nem véletlenül volt Brecht első szovjet rendezője. A V-Effekt sem újdonságával, hanem *új hangsúlyával* válik színházi-drámai fordulóponttá. Annál érthetetlenebb, hogy az előzmények és a források feltárásakor, mikor is egyrészt oly világosan fejti ki a tanulmány, hogy Brecht ezt a forradalmi újat beépíti az akkor napi időszerűségű avantgarde törekvésekbe, de úgy, hogy az avantgarde programszerű hagyományellenességével szemben ő igenis a nagy hagyományokat folytatja - teljesen figyelmen kívül hagyja, hogy a későbbi fejlődés számára oly fontos „tandrámáknak" milyen erősen befolyásoló előzményei voltak a XIV. század moralitásjátékai és a XVI. század hitvitázó drámái. És egyetlen szó sem jelzi az egész tanulmányban, hogy éppen ezek a hitvitázó hagyományok hogyan újulnak meg a szocialista társadalomszemlélet nevében és szolgálatában G. B. Shaw-nál.

Az igaz, hogy Brecht nem szerette Shaw-t, de ez mit se számít. Éppen az elidegenítő effektus útján ő a legfontosabb előd: a XX. század értelemre ható, hitvitázó-moralizáló szocialista politikai drámája felé minden út rajta vezet keresztül. *Az ördög cimborája* vagy a *Caesar és Cleopatra* történelmet magyarázó történelmi-áltörténelmi komédiái jelentik a fő mérföldköveket a Schillertől Brechthez vezető úton.

De az sem egészen érthető, hogy a drámatörténetben oly otthonos biztonsággal mozgó Ungvári miért mellőzi el azokat a francia és amerikai előzményeket, amelyek ismeretében világosabbá válnék Brecht ellentmondásos kapcsolata a szocialista célzatú avantgarde-hoz. Hiszen a kifejezetten értelemre ható, agitációs drámának olyan közvetlen előzménye volt Amerikában, mint Elmer Rice (elsősorban *A számológép* és *A bérkaszárnya)* és az a Clifford Odets, aki *a Leftyre várva* (Waiting for Lefty) nagy feszültségű egyfelvonásosával szinte előképét adta egy olyan szocialista mozgalmi drámának, amelyet a proletkult ugyanúgy mintaképtökélynek tarthatott, mint egy akár leglukácsgyörgyibb realista igényű dramaturgia. És ugyanígy hiányzott a számom-ra a Brechtet megelőző, rövid életű, de hatásában annál fontosabb francia „unanimizmus" szövegkritikailag kimutatható befolyása a brechti dráma kialakulására. Elsősorban Jules Romains korai korszaka még tematikusan is nyomot hagyott az induló Brechten. Hiszen *a Mahagonny*-téma egyenest következik Romains *Dono*goo-jából, amely már 1920-ban szinte brechti színpadi játék, s a témája is felettébb emlékeztet a mondvacsinált város társadalomkritikai burleszkjére.

Brecht tehát sokkal jobban beleépült az első világháború utáni évek világ-avantgarde-jába, mint ahogy Ungvári erősen

németekre figyelő és legföljebb némi szovjet kitekintésig terjedő összefüggés-felfedéséből kirajzolódik. Az viszont igen pontos elhelyezés a színházi-drámai síkban, hogy noha erősebben kapcsolódik a hagyományokhoz, mint ahogy az a köztudatban él, szemponteltolódásai folytán mégis merőben új és *forradalmian* új kezdődik vele.

Ungvári azonban ennek az újnak a jellegét kizárólag filozófiai vetületében fejti ki. Ezért állítja fel úgy az ellentétet a marxista gondolkodáson belül, hogy az egyik oldalon az avantgarde-ba épülő, majd mindvégig avantgardista elemeket továbbvivő Brecht áll és a másik oldalon az eleve avantgarde-ellenes, a XIX. század realizmusának továbbmutató hagyományaihoz következetesen ragaszkodó Lukács György. Kétségtelen, hogy ez tényleges filozófiai-esztétikai ellentét, még akkor is, ha Brecht sok mindenben az avantgardistákkal is szemben áll, mint agitatív célú szocialista. Ebben ugyan egy pillanatig sem volt egyedül: Piscator a színpadon, Toller a drámairodalomban mindvégig egyszerre avantgardista és kommunista. De háta szovjet színházban és drámairodalomban sem ismeretlen a kommunista célzat és az avantgardista módszer egysége. Mejerhold mellett Tajrov is rokon (bár másképpen rokon) a nyugati munkásmozgalmi avantgardizmussal, Majakovszkij komédiáinak futurista fogantatása, Lunacsarszkij hagyomány- és modernizmusvegyítése ugyanúgy szembeállítható Lukács esztétikai normáival, mint Brecht életműve. Visnyevszkij pedig csaknem úgy vegyíti a Schiller-hagyományt az expresszionizmus módszereivel, mint Brecht a *Kurázsi* mamában. Sőt, az *Optimista tragédia* két halott matróza semmivel sem kevésbé szolgálja az intellektuális „distance"-ot, mint az elidegenítő „song"-ok Brecht drámáiban. Brecht tehát, ha egybenmásban elkülönül is az avantgarde egészétől, kifejezésmódjai szerint hozzájuk tartozik. Csak abban nem tudok sehogyan sem egyetérteni Ungvárival, hogy az egész avantgarde úgy, ahogy van, tragédiaellenes, tehát idegen számára a szorosabban vett arisztotelészi katarzis. Elég éppen Visnyevszkij kemény konfliktusú, tragikus kimenetelű drámáira hivatkozni, de gondoljunk a német expresszionisták közül Georg Kaiserre is, aki groteszk komédiái mellett a *Calais-i* polgárokkal *a* század egyik legjobb és legszebb történelmi tragédiáját írta meg, de Toller *Gáz-a* vagy *Géprombolókja* sem mentes a Brecht előtti értelemben vett katarzisébresztéstől. Amikor tehát Ungvári felállítja az egyébként filozófiailag valóban helytálló Brecht-Lukács ellentétet, és bizonyítóan érvel a szintézissel, amely a Brecht-életműben bekövetkezett, egyben azt is bizonyítja, hogy a csodálatosan gazdag lukácsi gondolatépület mégis igen szűkkeblűen vonja meg a szocialista eszmeiség számára alkalmas realizmus határvonalait. Ha a Brecht-Lukács ellentétben Lukácsnak van igaza, akkor Brecht útja tévút. Ha a színházi-drámai folytatás Brechtet igazolja, akkor Lukács értékrendje a szocialista művészetnek csak *az egyik* lehetősége. Még-hozzá az a lehetősége, amely a drámában Gorkij, majd Trenyov gyakorlatában, vagyis a drámatörténeti klasszikus hagyományok új tartalommal megtöltött, de közvetlen folytatásában nyilvánul meg. Ennek a drámai útnak pedig a fő szín-házi megvalósítója Sztanyiszlavszkij.

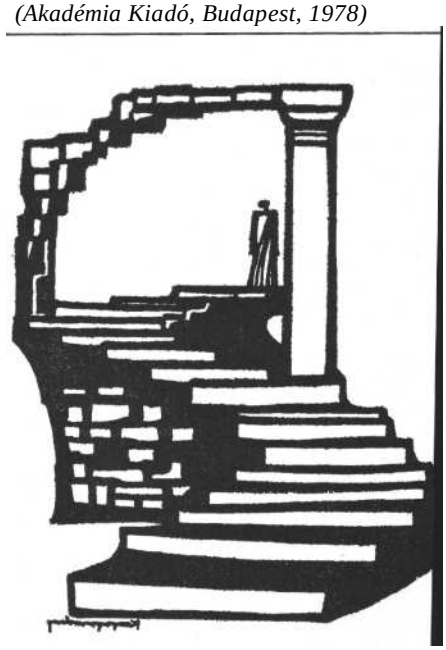
Ha a filozófia területéről csak egyetlen lépéssel is közeledünk a színházi gyakorlat területéhez, akkor a fő ellentét: Brecht és Sztanyiszlavszkij. Ha őket nézzük egymással szembesítve, akkor világosabbá válik, hogy a szocialista színház- és drámaművészetben párhuzamosan és egymással szinte el sem vegyíthetően halad az arisztotelészi katarzis és vele az érzel-mi-indulati átélés színpadon is, nézőtéren is - ezt képviseli legmagasabb fokon Sztanyiszlavszkij színháza - és a diderot-i intellektuális kívülről nézés, színész részéről is, néző részéről is, az elidegenítéssel az érzelmek köréből a gondolkodó és ítélkezve értelmező értelmi körbe áttett újfajta katarzissal - s ezt képviseli a legmagasabb fokon Brecht.

Ungvári olyannyira a filozófia síkján értelmezi Brecht színházi forradalmát, hogy fel sem merül nála a Brecht-Sztanyiszlavszkij ellentét. Pedig ha a nemarisztotelészi drámával szemben az arisztotelészinek modern megnyilvánulását keressük, akkor Sztanyiszlavszkij megkerülhetetlen. Persze Sztanyiszlavszkij nem volt filozófus, Brecht pedig az volt, nemcsak drámaíróként és dramaturgiai gondolkodóként, de rendezőként is. Mégis: Sztanyiszlavszkij színpadi gyakorlatának ugyanúgy világos a filozófiai vetülete, mint Brecht filozófiájának a színpadi vetülete. Ungvári gazdag, gondolatébresztő tanulmánya egyenest felébreszti az olvasó igényét a folytatásra: a Brecht-Sztanyiszlavszkij ellentét kifejtésére. Ez adná meg azt a teljesebb képet a szocialista dráma egészének kibontakozásáról és a marxista dramaturgiai gondolkodás lehetőségeiről, amely még filozófiai téren is világosabbá tenné Lukács György esztétikájának ellentmondásosságában is oly fontos helyét a marxista esztétikai gondolkodásban.

Persze Ungvári közvetlen célja az volt, hogy megmutassa, milyen forradalmi ugrást jelent a színháztörténetben Brecht léte és hatásának jelenléte. Ennek a legszűkebb célkitűzésen belül eleget is tett a szerző. Csakhogy a felvetett téma akkor válnék általánosíthatóbb összefüggés-felismeréssé, ha színház- és drámatörténetileg felmérve az avantgarde színház és dráma szembesíttetnék a marxista esztétika egészével és az agitatív célzatú színház történetének egészével. És akkor talán még az is kiderülne, hogy a Brecht-féle dramaturgiának nemcsak középkori, reneszánsz, hitvitázó és felvilágosodásbeli előzményei voltak, hanem még a XIX. század francia tézisdrámáinak, ha nem is gyorsan elsekélyesedett gyakorlata, de máig is érvényes elmélete (gondolok az ifj. Dumas *Théâtre utile-jére* vagy a korai naturalista rendezők - Antoine, Brahm - szociális részvétet célzó gyakorlatára is) sem mellékes előzmény.

Így, ahogy az ember leteszi Ungvár érdekes könyvét, azt állapítja meg, hogy fontos, gondolatgazdag, tudattágító, de azt is, hogy újabb igényeket ébreszt, szélesebb filozófiai és még inkább színházi drámatörténeti kitekintést kíván. S ezt aligha tudná bárki köreinkben jobban felkészültebben kifejteni, mint Ungvári Tamás.

(Akadémia Kiadó, Budapest, 1978)



SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

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

Résumé

stván Nánay:
es premiers pas du Théâtre Populaire

u cours des premiers mois de 1978 l'admi-istration culturelle a pris certaines mesures ntéressant tout le système de notre vie thé-trale. L'une de ces mesures a conduit à la sion du 25ème Théâtre et du Théâtre Madame Déry dont est né un nouvel établ-ssement portant le nom de Théâtre Popu-ire, fonctionnant dans un bâtiment nou-eau, dans le circuit du Château de Buda. Le héâtre Populaire s'est introduit avec toute ne série de spectacles que notre collabora-ur analyse dans son article. Le nouvel nsemble a assumé en premier ordre la lourde sponsabilité de la diffusion d'une culture opulaire et István Nánay souligne les pro-èmes et les tâches d'ordre général qui se essinent déjà après les premiers pas de tte entreprise intéressante.

ábor Mihályi:
otes sur messages et sur styles

s'agit ici de deux comédies de Molière: du *artuffe*, présenté à Budapest au Studio du héâtre Madách et du *Malade imaginaire* l'on joue à Kaposvár. Chacun des deux etteurs en scène, György Lengyel et István ökke ont voulu rompre avec les traditions ont sondé le texte classique pour y trouver s idées originales et personnelles.

dit Máriássy:
plaisir du succès

yant vu la pièce d'Alexis Arbousov: *Comé-à l'ancienne mode (Le Bâteau pour Lipaïa)* Studio du Théâtre Madách, notre critique été impressionnée surtout par le contact oit et intime entre le spectacle et son blic.

zsébet Ézsiás:
leçon de deux spectacles-jumeaux

près la création de sa comédie satirique *Grand nettoyage* au Théâtre József Attila Budapest, l'auteur, István Csurka en a t une version modifiée pour la reprise à Veszprém. Ainsi, du point de vue de la dramaturgie, les deux représentations offrent la possibilité d'une comparaison fructueuse.

István Gábor:
Les migrations d'Ulysse

A Veszprém on a créé ce texte de Zsigmond Móricz, prosateur classique de l'entre-deux-guerres, destiné originalement pour un livret d'opéra. La critique a généralement boudé cette entreprise qu'István Gábor estime néanmoins digne d'être défendue.

Katalin Róna:
C'est plus qu'un divertissement . . .

La *Mahagonny* au Théâtre Madách est devenu, grâce à la mise en scène d'Imre Kerényi, un divertissement fort plaisant, une plaisanterie à grand spectacle, cependant – voici l'avis de notre critique – le texte de Brecht est bien plus fort et dur que le fait croire cette représentation.

István Köpeczi Bócz:
Costumes: Teréz Nagyajtay

Pour rendre son dernier hommage au scénographe excellent récemment décédé, qui a été aussi son collaborateur régulier, «SZÍNHÁZ» publie ici son dernier texte: le nécrologue qu'il a consacré a sa collègue Teréz Nagyajtay, la costumière magnifique à laquelle il n'a survécu que de quelques semaines.

István Csík:
Spectacle et fonction

A propos de la première de *Mahagonny* de Brecht, Béla Götz, scénographe de plusieurs représentations à grand succès du Théâtre Madách, parle ici de sa carrière et de ses problèmes professionnels.

Fruzsina Magyar–Győző Duró:
Conversation avec Péter Valló

Dans cet interview Péter Valló, un des représentants les plus doués et les plus ambitieux de la jeune génération de nos metteurs en scène qui, après avoir débuté à Veszprém et à Szolnok, travaille à présent au Théâtre de Comédie, parle de ses idées sur le théâtre, de ses projets personnels et de plusieurs questions actuelles du théâtre hongrois en général.

János Sziládi:
L'artiste invisible III.

Avec cet extrait se termine l'étude de l'auteur ayant pour sujet «l'art invisible» du metteur en scène au théâtre.

József Czímer:
Du théâtre brechtien – sous le prétexte du « Dialog 1978 »

Ce compte-rendu résume les discussions et les conséquences du symposion scientifique qui a eu lieu à Berlin, capitale de la RDA, à l'occasion du 80ème anniversaire de la naissance de Brecht.

Ha Van Tzao:
Quelques remargues au sujet des bases de l'effet de l'aliénation

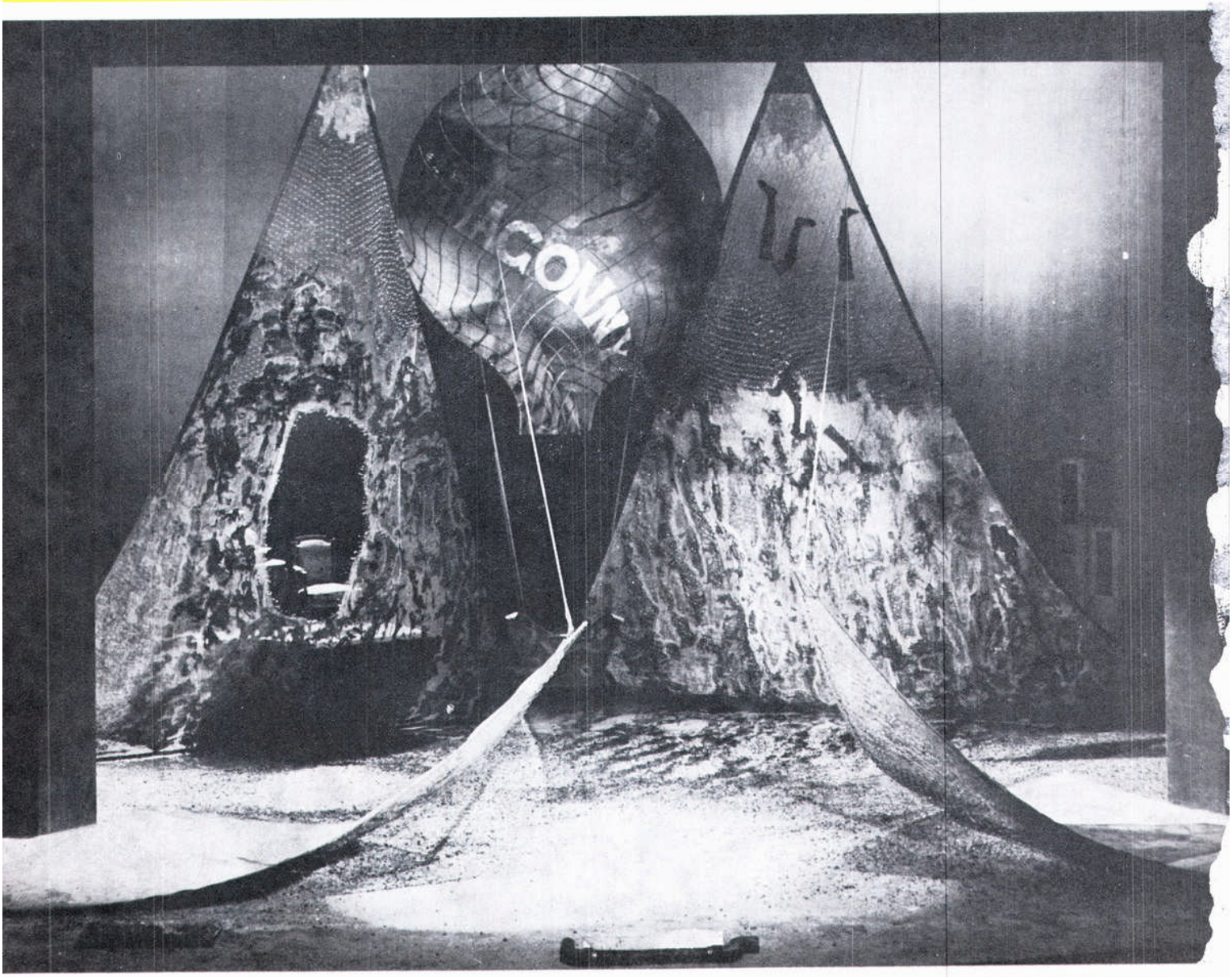
La conférence du metteur en scène vietnamien, prononcée au symposion sur Brecht à Berlin, traite des relations entre la théorie brechtienne du théâtre et le théâtre oriental.

Péter Molnár Gál:
Boulgakov et Boulgakov

Cette étude analyse un des spectacles les plus importants du Théâtre Taganka de Moscou, l'adaptation du *Maître et Marguarita* de Boulgakov, mise en scène par Youri Lyoubimov.

Géza Hegedűs:
Comment Tamás Ungvári voit Brecht

Il s'agit de la critique d'une monographie de Tamás Ungvári, intitulée *La révolution théâtrale de Brecht.*

Brecht 1927-ben

Ára: 12 Ft