

# SZÍNHÁZ

*Almási Miklós:*

*Közéletiség:  
egy fogalom válsága –  
vagy egy műfaj  
fázisváltása*

*Hont Ferenc:*

*Színkritika  
három tételben*

*Egy előadás dimenziói:*

*Dersi Tamás,  
Emődi Natália,  
D. Fehér Zsuzsa*

*az Athéni Timonról*

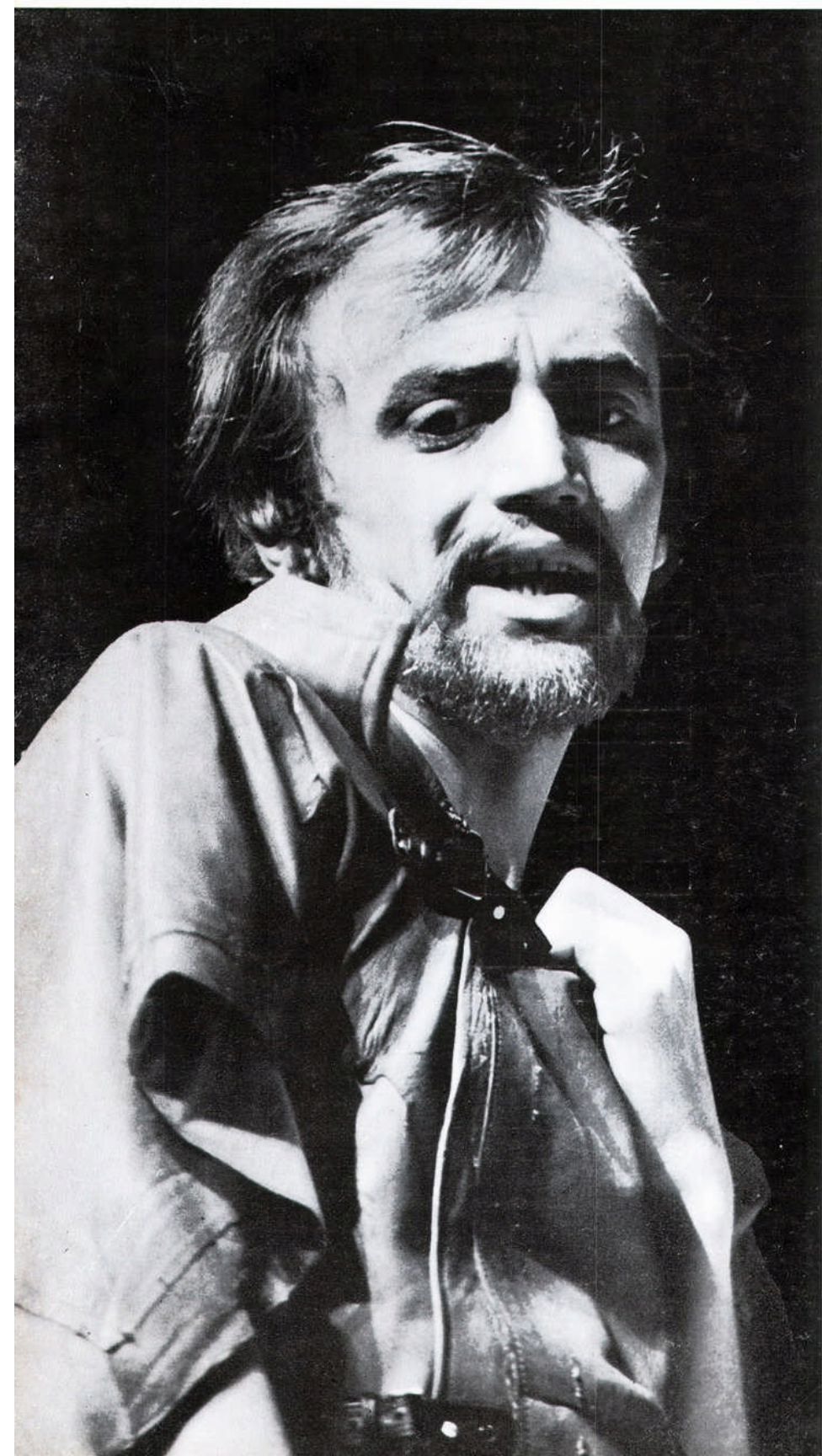
*Gábor István:*

*Színész a futópályán*

*Babarczy László:*

*Egy tanulmányút  
tapasztalatai*

1970. FEBRUÁR





A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI  
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

ÉVFOLYAM 2. SZÁM  
1970. FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN  
SZERKESZTŐ: CS. TOROK MÁRIA

Szerkesztőség:

Budapest, VI., Nagymező utca 22-24.

Telefon: 124-230

Megjelenik havonta

A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk

Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest, VII., Lenin körút 9 -1 i•

A kiadásért felel:

Sala Sándor igazgató

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál

(Budapest, V., József nádor tér 1.)

a 61438. számú egyéni csekkzámon és a

61.066 számú közületi csekkzámon,

vagy átutalással az MNB 8-as egyszámlára

Előfizetési díj:

évre 144,— Ft, 1/2 évre 72,— Ft

Példányonkénti ár: 12,— Ft

Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél

Indexszám: 25.797



69.4967 – Athenacum Nyomda, Budapest

Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A FÉNYKÉPEKET IKLÁDY  
LÁSZLÓ KÉSZÍTETTE

A CÍMLAPON

IGLÓDI ISTVÁN

AZ ATHÉNI TIMON (NEMZETI SZÍNHÁZ)

CÍMSZEREPLŐJE

## TARTALOM

ALMÁSI MIKLÓS

*Közéletiség: egy fogalom, válsága -  
vagy egy műfaj fázisváltása (1)*

### magyar játékszín

HERMANN ISTVÁN

*A felújított Tükör (5)*

BRATMANN MIHÁLY

*Gondolatok a Tükör előadása után (8)*

(IONT FERENC

*Színkritika három tételben (10)*

*Egy előadás dimenziói*

DERSI TAMÁS

*Az Athéni Timon mai olvasásában (12)*

EMÓDI NATÁLIA

*A fiatal Athéni Timon (15)*

D. FEHÉR ZSUZSA

*Az Athéni Timon jelmezei (17)*

*A gondolattól az előadásig*

TAAR FERENC

*Egy dráma születése (19)*

JÓSFAY GYÖRGY

*Önvalló színháték (21)*

SOMLAI PÉTER

*Szmuk doktor Kaposváron (22)*

### arcok és maszkok

GÁBOR ISTVÁN

*Színész a futópályán (24)*

### fórum és disputa

*Dráma, író, kritikus (26)*

KÜNSZERY GYULA

*„Góthék” (28)*

### műhely

DOBOSSY LÁSZLÓ

*A sevillai borbély új fordításának tanulságai (29)*

### világszínház

BABARCZY LÁSZLÓ

*Egy moszkvai tanulmányát tapasztalatai (31)*

M. LÁZÁR MAGDA

*Adósai vagyunk (34)*

### levelek a szerkesztőhöz

CSISZÁR BÉLA

*A drámaírás mesterség is (37)*

### színháztörténet

BÓDIS MÁRIA

*Soós Imre (39)*

ABLONCZY LÁSZLÓ

*Egy rövid életű színházi lap (41)*

### könyvszemle

FÖLDES ANNA

*Kétféle szellemidézés (43)*

FEKETE ÉVA

*Drámaiság és teátralitás (45)*

HEGEDŰS GÉZA

*Könyv a versmondásról (46)*

SZÉKELY ANDRÁS

*Köpeczi Bócz István kiállítása (47)*

## FOLYÓIRATA

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVAN  
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

## Rovaton kívüli cikkek

A magyar színművészet fejlődésének  
lehetőségei

69,5

BÉNYEI JÓZSEF

Fővárosi kritika - vidéki színházak

BOLDIZSÁR IVAN

Első csöngetés

68/1

BOLDIZSÁR IVAN

Nyílt titkok

69/9

BIZÓ GYULA

Meditáció színházról, profilról  
és a mellényről

69/10

BOTH BÉLA

Profil

69/2

BOTH BÉLA

Színész és rendező

69/6

DERSI TAMÁS

Szilénusz feltámadása

69/8

EÖRSI ISTVÁN

Jegyzetek az Óriáscsecsemőről

69/4

FEKETE ÉVA

Félreértettük Brechtet

69/1

FÖLDES ANNA

A drámai művektől a műdrámáig

69/5

FÖLDES ANNA

Elmélkedés a közéletiségről

69/11-12

KOLTAI TAMÁS

Színház és manipuláció

69/5

KOLTAI TAMÁS

Túlzás-e eredetiséget számon kérni?

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

ITI kongresszus Budapesten

69/8

LENGYEL GYÖRGY

A korszerű színház művésze

69/6

MIHÁLYI GÁBOR

Kísérletek és eredmények

69/4

RUTTKAI OTTÓ

Újfajta stúdiószínpad

69/2

STAUD GÉZA

A „totális színház”

68/2

SZÁNTÓ JUDIT

Klasszikus színmű - klasszikus  
élmény?

69/8

VAJDA MIKLÓS

A fordító vallomása

69/7

## Magyar játékszín

ANTAL GÁBOR

Arenák és cirkuszok

69/7

BERKES ERZSÉBET

A Darvas-dráma Miskolcon

69/3

Beszélgetés A vörös postakocsiról

69/2

BREUER JÁNOS

Jegyzetek a zenés színházról

69/7

DERSI TAMÁS

Eseménydramaturgia

69/4

FÁY GÁBOR

Unalom és bűvészműtárgy

69/6

FÁY GÁBOR

Ki győzött a waterlooi csatában?

69/8

FÖLDES ANNA

Dialógus egy drámáról

69/1

FÖLDES ANNA

Vitaintervjú Illés Endrével

69/4

FÖLDES ANNA

Vitaintervjú Szabó Györggyel

69/6

FÖLDES ANNA

Műsortervek margójára

69/10

GÁBOR ISTVÁN

Jegyzetsorok néhány vidéki

69/2

GÁBOR ISTVÁN

Szegei Játékszín

69/5

GÁBOR ISTVÁN

Színházi előadások vidéken

69/6

GÁBOR ISTVÁN

Margitsziget, Városmajor,

Budai Parkszínpad

69/9

GALL ISTVÁN

Kabaré

69/3

HEGEDÜS GÉZA

"Hiába, Pest csak Pest ..."

69/11-12

HERMANN ISTVÁN

A kolozsváriak vendéggjátéka

68/1

HERMANN ISTVÁN

Három magyar bemutató

68/2

HERMANN ISTVÁN

Egy színház megelevenedik

69/9

JÓSFAY GYÖRGY

Könyvdráma?

69/4

JÓSFAY GYÖRGY

Szatíra áron alul

69/4

JÓSFAY GYÖRGY

Egy romantikus darab Miskolcon

69/11-12

KARDOS TIBOR

Dante a Kőrszínházban

68/1

KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE EMIL

Egy szereplő eltűnik

69/2

KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE EMIL

A kegyelmes asszony pongyolája

KOLTAI TAMÁS

Élő színház vagy klasszikusok

végnapjai

68/1

KOLTAI TAMÁS

Egy mai Tévedések vígjátéka

68/2

KOLTAI TAMÁS

Egy színházi műhely modellje

69/5

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Túl a századikon

69/4

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Az ürrügy Veszprémben

69/6

MAJOROS JÓZSEF

„Mily komázás az istenekkel I”

69/6

MAJOROS JÓZSEF

Dosztojevskij a Nemzeti Színházban

MAJOROS JÓZSEF

Játékok Szentendrén és Gyulán

69/9

MAJOROS JÓZSEF

Rómeó, Júlia

és a rendezői lelemény

69/11-12

MOLNÁR GÁL PÉTER

Musical-krimi?

69/4

MOLNÁR GÁL PÉTER

Grizettek srápneltűzben

69/8

MIKÓ KRISZTINA

Viet-rock

69/4

NAGY PÉTER

Richárd problémái

69/4

SZALONTAY MIHÁLY

Az aktualitás dramaturgiája

69/7

SZÁNTÓ DÉNES

Hogyan kell idegen nyelven

rendezni?

69/11-12

SZÁNTÓ JUDIT

A Strindberg-dosszié

69/2

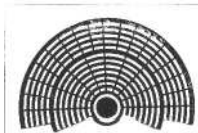
SZIGETHY GÁBOR Színházi évad Szolnokon	69/9	GÁCH MARIANNE Vámos László	69/5	BOTH BÉLA Színész és közönség	69/3
SZOMBATI GILLE OTTÓ Gondolatok a Debreceni Színházi Napokról	69/9	GÁCH MARIANNE Gobbi Hilda	69/6	DERSI TAMÁS A totális színház és a tartalom	69/6
SZÜCS LÁSZLÓ Goethe és Aba Sámuel	69/6	HEGEDÜS TIBOR Szinetár Miklós	69/11-12	DUKA MARGIT-KÁRPÁTHY GYULA A gyermekszínház kérdése, avagy hogyan lesz a színház az ember társa	
		LUKÁCSY ANDRÁS Ruttkai Éva	69/7	GYÖRFFY LÁSZLÓ Bárányok közt védtelen	69/9
<b>Arcok és maszkok</b>				HEGEDÜS GÉZA Különvélemény Aba Sámuel-ügyben	
ANTAL GÁBOR Párhuzamos monológok	69/10	<b>Műhely</b>		HUBAY MIKLÓS Totális színház - eszme nélkül?	69/1
BENEDEK ANDRÁS Egy kor foglalata és rövid krónikája		BESSENYEI FERENC Bánkról gondolkodom	68/1	JÁNOSA LAJOS Művészet vagy iparkodás?	69/6
BERKES ERZSÉBET Embert adjatok!	68/1	CSÁNYI ÁRPÁD Egy díszlet születése	69/10	KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN Látvány és értelem	
BERKES ERZSÉBET Nyilas Misi IV. b. osztályos tanuló: Monori Lili	69/11-12	DÉVÉNYI RÓBERT Műsorterv és dramaturgia	69/2	KOVÁCS GYÖZŐ A Bánk bán élő problémái	69/9
DEVECSERI GÁBOR „Vadakat terelő juhász”	69/6	EGRI ISTVÁN Játék, játék, játék	69/2	LÉNER PÉTER A harmadik nemzedék	69/7
GÁSPÁR MARGIT Kellér Dezső avagy a konferálás lélektana	69/11-12	GÁBOR MIKLÓS Rossz társaságban	69/5-6	LENKEI LAJOS „Szemközt” a profillal	69/4
MAJOROS JÓZSEF Kálmán György Quentinje	69/5	JÁNOSA LAJOS Avantgarde a fiókban	69/9	MAGYAR BÁLINT Megjegyzések az előadásfelügyelői jelentések kérdéséhez	69/9
MÁRTON VERA Egy játékos „A játékosból”	68/2	KAZIMIR KÁROLY Rendezői meditáció az Isteni színjátékról	68/2	MALONYAY DEZSŐ Népművelés, profil, színházvezetés	69/7
MÁRTON VERA Szemes Mari az Egy igazi úr-ban	69/2	KAZIMIR KÁROLY Szabálytalan jegyzetek a Kalevaláról	69/9-10	Márciusi helyzetkép	69/3
MIKÓ KRISZTINA „Szívem nagyra termett nekem”	69/9	LÁZÁR MAGDA A kegyenc Debrecenben	69/8	MÉSZÁROS TAMÁS Szocialista krimi? Lélektani krimi?	69/1
MOLNÁR GÁL PÉTER Latabár	68/1	MAJOR TAMÁS Tanúságtévő színház	68/1	MÉSZÁROS TAMÁS Variációk egy témára	69/6
MOLNÁR GÁL PÉTER Töröcsik	69/1	OSZTOVITS LEVENTE Műhelytitkok - titok nélkül	69/3	MIHÁLYI GÁBOR Itt a profil - hol a profil?	69/5
NEMES MÁRIA Jelmeztervező: Schäffer Judit	68/2	SOMOGYVÁRI RUDOLF A második Babel-szerep	69/1	MOLNÁR GÁL PÉTER Színház: csak 28 éven aluliaknak - 28 pontban	69/11-12
SÁNDOR IVÁN Rutin vagy készenlét	69/10	VEKERDY TAMÁS Brecht bábszínpadon	69/4	MÜLLER PÉTER Hétköznapok	69/11-12
				PÁLYI ANDRÁS Abszurd színház - magyar módra?	69/6
<i>Négyszemközt</i>		<b>Fórum és disputa</b>		SAÁD KATALIN Totális színház és színpadi hitelesség	69/11-12
GÁCH MARIANNE Ádám Ottó	69/2	ÁDÁM OTTÓ Manipuláció a nézővel	69/4	SALAMON PÁL Kié a színház?	69/6
GÁCH MARIANNE Kazán István	69/3	BARABÁS TAMÁS Írók, fordítók, színházak és az új jogdíjrendszer	69/1	SÁNDOR IVÁN A valóság megneveződése”	69/5
GÁCH MARIANNE Várkonyi Zoltán	69/4	BENEDEK ANDRÁS Író és rendező konfliktusa	69/2	SIKLÓS OLGA Az író és a színház	69/6

DR. SZÉKELY GYÖRGY A színikritika és a színház sokoldalúsága	68/1	SELMECZI ELEK Az eltűnt előadásfelügyelői jelentés	PÁLYI ANDRÁS Happening' és színház	69/4
TAAR FERENC Vidéki színház - vidéki színész	69/1		PÁLYI ANDRÁS Grotowski színháza és laboratóriuma	69/7
UNGVÁRI TAMÁS Érték, divat, világirodalom	69/4	<i>Világszínház</i>	SZÁNTÓ JUDIT Új külföldi bemutatók	69/5
VAJDA MIKLÓS Audiator et altera pars	69/2	ANGYAL MÁRIA Színházak Svédországban	SZÁNTÓ JUDIT Jean Vilar drámája	69/5
WEGENAST RÓBERT Dohogás díszletügyben	68/5	BALOGH GÉZA Lengyel folyóirat a magyar színházokról	SZEREDÁS ANDRÁS Handke és a beszédjáték	69/2
WEGENAST RÓBERT A díszlettervező magányossága	69/10	BOLDIZSÁR IVÁN Örkény Párizsban	SZÉCSI FERENC A stflusterémtő Dubrovnik	69/10
		BÖGEL JÓZSEF Változó színházi világ Franciaországban	SZÉCHY ÁGNES Az amerikai színházi évad 68'69-ben	69/10
<i>Színház és közönség</i>		EMBER MÁRIA A biztosítás	SZÉMANN BÉLA Diákszínházi fesztiválok és botrányok	69/4
GYÖRI ILLÉS GYÖRGY Beszéljünk a propagandáról	69/1	EMÖDI NATÁLIA Faust-bemutató Berlinben	SZILÁGYI JÁNOS Új irányzatok a szovjet színházban	68/2
HEGYESHALMI LÁSZLÓ- SIKLÓS OLGA Egy közvélemény-kutatás tanulságai	68/12	EÖRSI ISTVÁN Rézvásár	SZINTE GÁBOR Zürzavar es még valami	69/7
		A. GERSKOVICS Az Éjjeli menedékhely Moszkvában és Budapesten	JOHN TREWIN A kaland színháza	69/1
<i>Levelek a szerkesztőhöz</i>		GYÁRFÁS ENDRE Kísérleti színpad Skóciában	JOHN TREWIN „Én vagyok, Hamlet, a dán”	69/8
VENCZEL ANDREA Drámaíró-iskolát? 69 /11-12		KECSKEMÉTI KÁROLY A hampsteadi színházi klub	<i>Könyvszemle</i>	
<i>Színházstudomány, színház történet</i>		KENCZLER ÉVA „Az igazat, csakis a tiszta igazat”	BERKES ERZSÉBET Fekete Sándor: Petőfi a vándorszínész	69/11- 17
BENEDEK ANDRÁS A drámai nyelv	69/7	KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR Nyolc színdarab és egy színházi mozgalom	FEKETE ÉVA Kéry László: Shakespeare, Brecht és a többiek	69/2
CENNER MIHÁLY Déryné	68/2	KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR Meglepetések Hollandiában	GÁBOR ISTVÁN Kazimir Károly műhelynaplója	68/1
DERSI TAMÁS A lázadó kritikus	69/10	LEHOTAY HORVÁTH GYÖRGY Kísérletek a közönséggel	KOLOS TAMÁS Nyomozás színházügyben	69/2
DEZSÉRY LÁSZLÓ Egy régi kalendárium a Budai Népszínházról	69/9	LENGYEL GYÖRGY A szabad tér	KOMLÓS JÁNOS Röpirat a színházi jog ügyében	69/7
GYÖRGY ESZTER Színház Pest-Budán	69/1	MARTON LÁSZLÓ Nyáron Franciaországban	M. LÁZÁR MAGDA Lee Simonson: Kezdődhet a játék	69/1
KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR Az újjáépülő Várszínház	69/10	MIHÁLYI GÁBOR Miért jó az angol színház?	MÁRTON VERA Molnár Gál Péter: Olvasópróba	69/7
M. LÁZÁR MAGDA Színházi élet Debrecenben a Tanácsköztársaság idején	69/3	NAGY L. SÁNDOR Új szezon és régi problémák	NEMES MÁRIA Gyárfás Miklós áltankönyve	68/1
NÁDASS JÓZSEF Egy színházi előadás 1919-ben	69/6	MÁRTON VERA Dürrenmatt: János király	NEMES MÁRIA A lefegyverző ironia	69/11-
		PÁLYI ANDRÁS Artaud mágikus színháza		69/1

PÁLYI ANDRÁS A „forma egésze” és a dramaturgia	69/1 1-12	MADÁCH-KERESZTÚRY Csák végnapjai (részlet)	68/1	Csányi Árpád díszlettervei az Athéni Timonhoz	69/1
RÁDULY MÁRTA Ritoók Zsigmond: Színház és stadion	69/2	RAFFAI SÁROLTA Diplomások	69/3	Csányi Árpád díszletterve A vezérkari főnökhöz	69/4
SAÁD KATALIN A totális színház előképei	69/9	TADEUSZ RÓZEWICZ Az én kislányom	69/10	Fehér Miklós díszletterve a Lóvátett lovagokhoz	69/7
SOMLAI PÉTER Tragédia ülőhelyzetben	69/3	THURZÓ GÁBOR Meddig lehet angyal valaki?	69/11-12	Gyarmathy Ágnes díszletterve A kegyenchez	69/8
TESCHLER ANDREA Utazás a városi folklór körül	69/7			Jánosa Lajos díszletterve a III. Richárdhoz	69/5
ZOMBORY ERZSÉBET Martin Esslin: Az abszurd dráma elmélete	69/1	<b>Előszó a drámákhoz</b>		S. Jovanovic díszletterve a Marat/Sade-hoz	69/3
		KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR Jean-Claude van Itallie és az America Hurrah	69/6	Koós Iván rajzai a Bábszínház A hét főbűn című előadásához	69/4
		KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR Fernando Arrabal és A két hóhér	69/9	Köpeczi Bócz István rajzai Gábor III. Richárd alakításához	
<b>Dráma</b>		PÁLYI ANDRÁS A Mizantrop mai színeváltozásai	69/5	Köpeczi Bócz István díszletterve A nagy Romulushoz	69/9
FERNANDO ARRABAL A két hóhér	69/9	PÁLYI ANDRÁS Realista színház vagy metafora?	69/10	Lakner László díszletterve a Szekrénybe zárt szerelemhez	69/6
EÖRSI ISTVÁN Hordók	68/2 69/1	RÉZ PÁL Istenkísértések (Bevezető Hubay Miklós szerzői estjéhez)	69/4	Mialkovszky Erzsébet jelmeztervei A waterlooi csatához	69/8
GÖRGEY GÁBOR Hírnök jó	69/2			Rózsahegy György rajza Latabár Kálmánról	68/1
GYÁRFÁS MIKLÓS Mizantrop 68	69/5			Schöffner Judit jelmeztervei a My Fair Lady-hez és az Amerikához	68/2
HUBAY MIKLÓS Idézés, ítélet	69/4	A Várszínház tervei	69/10	„Színház Pest-Budán”. Egykorú rajz	69/1
JEAN-CLAUDE VAN ITALLIE Motel	69/6	Barát Endre - Díszletterv A revizorhoz	69/11-12	Szinte Gábor rajzai A vörös postakocsihoz	69/7
JÓKAI ANNA Fejünk felől a tetőt	69/8	Csinády István díszletterve az Ilyen nagy szerelemhez	68/1	Wegenast Róbert díszletterve Gabányi Árpád Ába Sámuel király című drámájához	69/3

# Közéletiség: egy fogalom válsága - vagy egy műfaj fázisváltása

ALMÁSI MIKLÓS



Nem szeretem azokat a vitákat, melyektől a dolgok megváltását várják, s ha már írásról van szó, inkább a darabíráson kellene fáradozni, mint cikkek párbaján, melyek arról szólnak, hogyan kellene, és miért nem jó úgy, ahogy most történik ... Aztán nem szeretem ezeket a morális kopásnak

indult fogalmakat: „közéleti”, „mai tárgyú”, „rázós”, „konformista” - bár lehet, hogy azért, mert én is többet használtam őket a kelletténél. Nem szeretem az unalmas, de látványos előadásokat, s főként nem szeretek erről panaszkodni, mikor az író, a színgazgató, a színházvezető és a kultúrpolitikus egyaránt erről panaszkodik. A panaszok mögé kellene nézni, de az intimitások sem érdekelnek, a dolgok végül is nem egy sötét sarokban kapnak végzetes gellert. S végül nem szeretem azt az állapotot sem, mikor egy-egy darab kritikáját azzal kell kezdeni: milyen erényei vannak, majd az év végén azzal kell folytatni, hogy bizony csalódnunk kellett.

Aztán még arról sem szeretek írni, hogy mi nem tetszik, mert jobb valami kézzelfogható, megragadható, revelatív erejű alkotás mellé állni, mint a semmi felett tanakodni, hogy vajon az valami-e vagy csupán annak képzeljük. S mivel ennyi minderről nem szeretek írni, kénytelen vagyok bosszankodni, és a háborgás rossz tanácsadó, még rosszabb sorvezető. Hiába nézem át az évadnyitó darabokat, sőt a közel-jövőben színre kerülő műveket - kár lenne részletanalízisekbe bocsátkozni: ha már bosszankodik az ember, próbáljon meg a fogalmak mögé nézni, s megtörni azt a hallgatólagos koncenzust, ami az ún. közéletiség, a közéleti dráma kategóriája körül kialakult.

Az unalom okai helyett a *politikai színházat* keresnénk, a mához szólni képes, a politika partneréül felnövő s ugyanakkor művészi autonómiával is rendelkező művészetet. S ez már nem szűk szakmai kérdés. Szociológiai, sőt politikai elágazásai is vannak, s csak ezek áttételében fordul szak-maivá. Röviden: miért lehetséges, hogy a filmművészetben vagy akár az irodalomban létezik egy olykor pezsgő, máskor parázsló művészi-társadalmi közélet, s a színházban csak a szakmai közvélemény határkérdéseként bukkan fel ez a kategória. Kivel van baj: az íróval, a darabokkal, a színház-vezetőkkel vagy a fogalommal magával?

## Közéleti vagy politizáló színház

Egy időben a drámaírás provincializmusát lehántó törekvés összefoglaló elnevezéseként csengett a „közéletiség” fogalma. Ma már jócskán megkopott, jelentése annyira sokértelművé - ha nem kétértelművé - változott, hogy magam is némi szkepszissel írnám le egy-egy politizáló gesztusával *művészi* robbanást okozó dráma jellemzéseként. Vajon Gyurkó *Szerelmem*, *Elektrája* vagy Csurka *Ki lesz a bál-anya?* c. darabja vagy akár Dobozy *Eljött a tavasz* c. drámája - „közéleti” dráma? Erdélyi *Mozaikokja* a maga tisztas középserével kielégíti ennek a fogalomnak beszűkülte értelmét. Am számára ez már inkább szkeptikus kritikaként hangzik . . . A drámatermés vezető darabjai nem szoríthatók ebbe a kategóriába, ami nyilván nem a művek, hanem a fogalom hibája.

Fogalmak jelentésváltása mögött persze szociológiai összetevőket kell keresnünk, ha mást nem is, ennyit megtanul

tunk már a strukturalizmusból. Nem lenne nehéz kimutatni, hogy a „köz-” képzővel összetett szavak - pl. közerkölcs, közízlés, közélet, közgondolkodás, közadakozás - javarészt egy bizonyos *átlag* jelzésére szolgálnak, s az általuk jelzett sokféle szimptóma egyediségét, specifikumát ezzel az átlaggal takarják cl. A „közgondolkodás” pl. egy kor átlagosan mérhető közvéleményének ítéletszintjét rögzíti, melyben sem a vezető elit, sem a különböző, egymástól eltérő tartalmú ideológiai, művészi, filozófiai gondolatok tenyészete, sem pedig az ezt a szintet el nem érő „köznap” ember orientációs rendje nem különbözik meg: az eredmény valami publicisztikus értékű konglomerátum.

Így a „közéleti dráma” is többféle jelentést egyesít, vigyázva, hogy e jelentések ne különüljenek el, de ezzel az eklektikus tartalommal ki is merül jelentése: az egykori harci jelszó mára már egyfelől a politizáló vagy az embert számonkérő *társadalomkritikus* törekvések, másfelől ezt a társadalomkritikát tompítani igyekvő kísérletek közös *fedőnevévé* változott. Sőt, témájában és típusaiban olyan speciális „karantén” problémakört alakított ki, melyben ugyan felismerhetőek a többi dráma típusai és *határgondjai*, mégis benne valami álemelkedettség, természetességet nélkülöző merevség, a normális, köznapis életstílusával csupán érintkező *más világ* lépésrendje fedezhető fel. Erdélyi Sándor *Mozaikokja* pl. nemcsak tisztességes, hanem még újító szándékú darab - hiszen egy fordított „termelési drámát” írt, ahol az intrikusokat nem leplezi le a rendőrség, hanem ők játsszák le a pályáról a „pozitív hősöket”. Mégis: a darab játéktere valahol a természetes köznapiság és egy társadalmisított elvontság határán zajlik: a közéletiség szférájában, mely inkább *köz*, *azaz* átlagszerű, mint élet, *azaz* egyénekre épített, individualizált, s ezen keresztül tár fel horizont-kérdéseket.

De miért jelent még ma is ilyen elvont-emelkedett „karantén” problémát a „közéletiség”? E fogalom kétértelműsége bizonyos mértékig szükségszerűen adódik fejlődésünk körülményeiből. Ha a nagypolitikában egyelőre még kibontakoztatásra váró feladat az alulról felfelé is hatni képes társadalmi „részvétel” és beleszólás demokratikus iniciatívája, úgy nem kell csodálkoznunk azon, hogy a dráma nehezebben találja meg azt a *téma- és közönségtalajt*, melyből „nyilvános” konfliktusait meríthetné. Ezért van az, hogy legjobb darabjaiban csupán a *feladat* jelzésére szorítkozik.

A hatalom és morál, a közöny és cselekvési lehetőség ütközésének és összefüggésének darabjai ezt a problémakört érintették - ám nagyjából valamennyi a feladatjelzésre szorított. Görgey *Komámasszony, hol a stukker?* c. kísérleti darabjában a hatalom technikai ügyletté - a pisztoly körforgásának kérdésére zsugorodik, mert ezen kívül nincs más, ami befolyásolni is tudná azt, ami történik. A jelzés itt groteszk túlzás - s egyben itt-ott vitatható felhangokkal is rendelkező történelemfilozófiai kurzus -, de a *gesztus* mindenképpen a *feladatra* tereli a figyelmet. Ugyanez vonatkozik Eörsi első abszurd játékára, a *Sírkő és kakaóra*, ahol a manipuláció mechanizmusának nálunk is kialakítható veszélyeire hívja fel a figyelmet - ismét egy sor vitatható implikáción átszűrve. Ezek a darabok már nem romantikus-moralizáló formában vetik fel a kérdést: nem arra kíváncsiak, hogy van-e *joguk* a „kívülállóknak”, a „lentieknak” beleszólniuk a történelem vagy a politika alakításába. Ez a premissza számukra természetesen igennel válaszolódik meg.

Az igazi kérdés : ki tudunk-e alakítani olyan *társadalmi mobilitást*, ami ennek a „beleszóló” iniciatívának nemcsak felkeltője, de intézményes és eredményes biztosítója is lesz. Végül is ez a *punctum saliens*: az előbb a filmművészet fellendülésére hivatkoztam - ellenpéldaként. Az ottani modell azonban elkelne a színházművészetben is. A filmművészetben sikerült kialakítani azt a műhelyatmoszférát, melyben a *kultúrpolitika és a művész egymást társnak, vitázó szövetségesnek* tekinti - ezzel azonban serkenti a fejlődést. Voltaképp ez a szövetségi viszony - mely a vitákon keresztül érvényesül - hiányzik (véleményem szerint) a színházművészet mai játékteréből. De térjünk vissza a művekhez.

Darvas sem a kisember vagy az újságíró igazságkimondásának, társadalomkritikájának *jogáért* perelt elsősorban - félreérténék A *térképen nem található c.* darabot, ha lázas soraiból *csak ennyit* vennénk ki: az alapkérdés a *beleszólás intézményesítésének* követelése volt, tehát a *feladat* kijelölése. Az, hogy a beleszólás ne csak esetlegesen fordulhasson elő, ne csak egy-egy elszánt ember harcolja ki a felfelé jelzés és változtatás lehetőségét, hanem hogy a társadalom ne a kivételekre bízza önnön korrekciójának intézését.

Nyilvánvaló, hogy e feladat *jelzése* maga is társadalmi probléma: ha itt megáll a drámaíró, olyan fal előtt fékez, melynek léte nagyrészt optikai csalódás. Én nem osztanám oly egyértelműséggel Dürrenmatt hasonlatát, amit Földes Anna idéz. A svájci szatirista filozófus ugyanis arról ír, hogy az *Antigoné* drámai csúcsteljesítményét az tette lehetővé, hogy *akkor még* maga Kreon intézte az ügyeket, ma viszont már csak Kreon titkárai láthatók, s ebből a másodlagos döntési szférából nemigen lehet drámát csinálni. A diagnózis ugyan szellemes és pontos, de nem egészen illik erőfeszítéseink dinamikájára, jelenből jövő felé törő alternatíváira. Nálunk a gazdasági szerkezet átalakításával átfurmálódik az egész társadalom csoportváza, ugyanakkor nagyjából változatlanul maradt a demokratikus lehetőségek köre - pontosabban a régi közéleti mechanizmus bővült-javult. A jövőre vár tehát az a kikerülhetetlen feladat, hogy kialakítsunk egy olyan *társadalmi mozgásdinamizmust* vagy jelzésrendszert, melyben az alsók konfliktusai, szisszenései törésmentesen jutnak el a döntésre hivatottakig, s itt a közélet már nem valami *más*, az emberek mindennapi életétől, munkájától, hivatali tevékenységétől különböző tevékenységi forma lesz, hanem egyre inkább egybe fog esni köznapi életükkel. Egy ilyen szerkezeti átalakítás azonban részint a gazdasági mechanizmus kifutásának sikerétől, részint egy sor más konstelláció behatásától függ. S nyilván utópizmus lenne azt remélni, hogy egy ilyen világtörténelmi értelemben is korszak-alkotó lépés máról holnapra „bevezethető”.

Am jelen helyzetünket s a közélet sajátos „karantén” jellegét ez a történelmi szituáció határozza meg : egyelőre *még nem* tartunk ott, hogy az emberek köznapi élete közvetlenül társadalmi értelművé emelkedjék - a nagy szociális kérdések java része valóban egy más síkon és más döntési fórumokon merül fel, következésképp másutt is okoz konfliktust. A drámaírásnak azonban nem a pillanatnyi állapot dramaturgiáját kellene követnie, hanem a *tendencia irányára* kellene figyelnie, és *ezért kellene küzdenie*. S hogy a „közéleti dráma” átlaga ma a szürke „társadalmi darabok” sablonjába fut, az nem utolsósorban abból az önfeladó praxisból is ered, hogy ennek a harcnak ma még jobbára a kelle

metlenségei szűrnak szemet az írók, színházvezetők, sőt néha még a kultúrpolitikai irányítók gyakorlatában is. Más szóval: ma még áldozat és néha hosszú távú küzdelem kívántatik, hogy a tendenciát, mely valójában osztársadalmi átfurmálódásunk mélyén érik, a művészet katartikus eszközeivel a társadalmi tudat fókuszába emeljük. S ki szeret ál-

dozatot hozni? Az *író* asztalán ez még sajnos egyszerű alternatíva: novellában, regényben, sőt filmen ezek az „éles-re” töltött konfliktusok szabad pályát kaphatnak, így tehát - mérlegel az író - kár energiát, idegfeszültséget, esetleg infarktust kockáztatni egy bemutató dicsőségéért. A filmben különben is nagyobbat robbanhat egy revelatív gondolat - és a visszhang a *társadalmi önvizsgálatnak* is többet használhat.

Más szóval: jelenleg a meg nem írott drámákban van a „közéletiség” halott erőtartáléka. A darab egyszerűen nem jut el a papírformáig - mert elvetődik az ötlet, vagy alakot változtat, s filmnovella lesz belőle.

A *kultúrpolitika* szintjén egy jogos és minden esetben mérlegelendő kérdés látszik felmerülni: bizonyos problémák elébe vághatnak későbbi összfejlődést előlendítő döntéseknek, megnehezítik azok kivitelezését, betervezését, a társadalmi befogadás feltételeit stb. Mindez igaz - gyakorlatilag azonban a politikának egyre inkább szüksége lesz erre az *előrejelzésre*, mégpedig abban a mértékben fokozódó igényre, ahogy kezd kialakulni a demokratizálás új KRESZ-rendszere, társadalmi méretű átrendeződése. A mai drámaírónak és színháznak úgy kell a kultúrpolitika *társának* lennie, hogy ezt a távlatot segíti realitássá érni, s ennek alapján lesz segítőtárs és vitapartner.

Az elmúlt két évad s a kezdődő új viszont olyan *patthelyzetet* teremtett, melyből nehéz kilépni. Az író nehezen vállalkozik arra, hogy - mint azt pestiesen mondják, „megcsókolja a forró kályhát”; a színház viszont az íróra van utalva, és a többi színházra hivatkozva széttárja karját: „ja kérem, darab nélkül nem megy”. S különben is, Y színháznak sem sikerült a darabját - értsd „problematisztikus művét” - bemutatnia. Így egyezik ki egy színtelen darabban - szinte örülve, hogy az új fogalom fedőszíne alatt megússza az évadot. A színház kultúrpolitikai vezetése pedig kész tények elé kerül: egy-egy valóban vitatható drámát kénytelen eltanácsolni, s aztán csak azzal gazdálkodhat, ami marad. Azt azonban sem az író, sem a színház, sem a vezetés nem láthatja, hogy végül is egymás számára termelik azt az áldatlan állapotot, melyben a kockázatot, a pozitív ügy érdekében vállalandó esetleges kudarcot is igyekeznek szinte közösen kiküszöbölni, hogy legalább a flott ügymenet biztosítódjék.

Karikírozom a helyzetet, hiszen végül is Gyurkó *Elektrája*, mely egész eddigi fejlődésünket és távlatainkat, a nemzetközi munkásmozgalom tragikus konfliktusát egészen annak átmeneti távlathomályosulásáig érintette, nemcsak szín-re került, hanem országos siker, nemzetközi esemény is lett. Darvas művén egy ország vitázott - bár a fenti karikatúra egyik valós összetevője, hogy azért ez a darab nem Pesten került bemutatásra. Dobozy Imre a felszabadulás eddigi, megcsontosodással fenyegető és „ünnepi” tószttá merevülő képét rombolta le, és egy új megvilágítású, tragikus színeket is belénk égető új áttekintést adott erről az indító válságról. S még sorolhatnám sikereinket: Örkenyt, Gorgeyt, Csurkát. Nem is a végül is áttört darabokkal van a baj, hanem az

átlag szürkeségével és a mögötte rejlő okkal: azzal a *patthelyzettel*, melyben író a színház dramaturgjától, dramaturg az igazgató taktikázásától, igazgató a hatóság arányokat, profilt, politikai józanságot követelő szempontjaitól, ha-tóság a színházak éretlen csínytevésétől, a kulturális vezetés a szakma unalmától, színvonalának esésétől vagy egy-egy kísérlet túlméretezett élességű politikai éretlenségétől tart. Ezen kellene oldani, mert a „közéleti drámák” elszürkülése mögül végül is a művészi „közélet” elszürkülése fog előtűnni. S az alapkérdések helyett majd Pinter, Schisgal, Albee vagy a Péntek Rézi között lehet választanunk. Ebben az avantgarde és pop ömlesztette tömkelegben nehéz lesz orientálni, képes kultúrpolitikai centrumot találni.

Látszik-e valami megoldás? Olyan ez, mint egy kötött-fogású birkózómeccs *első* perce - a küzdők keresik a fogásokat, s a szőnyegen látszólag semmi sem történik. Végül is az menti meg a meccs érdekességét, *aki kezdeményez*, aki mer: most is az fogja megmenteni a szürkekórban szenvedő színpadot, aki mer, s nemcsak ereje van, de művészi-morális súlya, koncepciója. Van ilyen műhely? Ezen kellene dolgoznunk - közösen, hiszen partnerek vagyunk. Közösen, írónak, színházi ateliéknak és a kulturális vezetés támogató, serkentő gesztusainak.

De ez a diagnózis még mindig túl általános: valójában meg vagyok győződve arról, hogy a kulcspozíció a színházé. Végül is az ő kezükbe van letéve a változás egyik, talán legfontosabb lehetősége. Nekik segíthet: kritikus, író és kultúrpolitikus. De *nélkülük* hiába minden segítség: a politikus nem írhat drámát, ha éppen hiányzik egy „magyar darab” a beígért műsortervből ... Végül is tudomásul kellene vennünk, hogy minden valamirevaló újítás, stílusváltás s még inkább minden jelentős politikai felhangokkal teljes dráma - a dialógus, a munkavita tárgya, s ennél izgalmasabb, annál keményebb védelmet igényel a színház részéről. Ebben az esetben már más a „felállás”, az író is nagyobb védelemre számíthat, és a kulturális vezetés is körültekintőbb döntésre hajlik. Persze ma még a színházak gazdasági mutatói is a kényelmesebb megoldás felé csábítják a vezetőket. A bátorságot, a *felelős* vállalást az új feltételek és lehetőségek tágulásával újra kell majd tanulnunk. S ezen az új szinten kell folytatni a dialógust íróval, a színházak felsőbb vezetőivel, sőt a közönséggel és a kritikával egyaránt.

#### **Zeitstück kontra parabola?**

Közéleti, társadalmi konfliktusok - *tanmeseként* fogalmazódtak meg a legmagasabb szinten, művészi átütőerővel. Tévedés lenne azonban azt hinni, hogy ennek csupán a „virágnyelv” engedélyezte szabadabb mozgás volt az oka: az előnyt az *általánosítás* szinte korlátlan lehetősége kínálta, a problémák öntörvényűségének végigjárása. Ugyanakkor ez az általánosítási lehetőség a szélsőséges határmeneteknek is tért nyitott, más szóval a „*túlalánosítást*” is lehetővé tette, s ez már önnön törekvéseinek is határt szabott. Ezért született meg az a követelés, hogy próbáljuk meg végre a múlt és a jövőt a jelen alapvető társadalmi gondjait „*direktben*”, reális társadalmi típusok áttételében megfogalmazni. A kívánság tehát nemcsak üdvözlendő, hanem természetesen következett irodalmunk és drámaírásunk eddigi fejlődéséből. Csakhogy amint megfogalmazódott ez a kívánság, *máris mitikus ellentétként* rögzítődött ez a kétféle tö

rekvés: egyfelől a „parabolisztikus irodalom”, alig látható negatív előjellel, másfelől a „direkt” ábrázolás - alig lát-ható művekkel. Realitás és óhaj.

Ennek a mítosznak van azonban egy fékező hatású elméleti tézise: tartózkodás *minden* modellizáló, az adott társadalmi

konfliktushálót elvontabb, akár groteszk, akár tragikus csomópontokba rögzítő szemléletmódtól. Az ellenvetés magva természetesen jogosult: félelem a túlalánosítástól, ami a politika nyelvére lefordítva igaztalan vádaskodásokat jelenthet. Próbáljuk meg végiggondolni, vajon milyen eredményeket ígér és milyen kelepcecbe csábít az ellenkező pólus, a „direkt” ábrázolás lehetősége? Először is: ezen az úton sincs kizárva a „rossz általánosítás” lehetősége - az a veszély, melyet a legélesebben bírálunk a „parabolákkal” kapcsolatban.

A „direkt” konfliktusábrázolások is, ha művésziileg átütő erejűek, képesek túlnyúlni az egykori történelmi események rajzán, és általánosabb érvényű tézisekhez vezetnek. Gondoljunk arra, hogy Kovács *Hideg napok c.* filmje már-már dokumentumesszézőkkel dolgozik, benne az egykori történelmi esemény és tényanyag is direkt mivoltában jelenik meg - de a művészi „*ténykezelés*” révén mégis *általánosabb*, *sőt a jelent is érintő érvkészetet kínál*: a felelősség és felelőtlenység vitája mind a mai napig hallatja szavát. A színpadon még erősebb a közvetlen tények általánosító hatása: itt minden „egyedi” élettény szinte azonnal szimbolikus értelmet nyer, s ennél egyszerűbb, ennél közelebb áll a „dokumentatív tények” világához, annál inkább hordozhatja ezt a - gyakorta bizony ellenőrizhetetlen - általánosabb vagy túlalánosítódo jelentésréteget. Ionesco jegyezte fel, hogy mikor *A kopasz énekesnő* írása közben kialakította a banális dialógusok nyelvezetét, meglepetten tapasztalta, hogy a szöveg nemcsak önállósult, hanem tartalmában is más ruhát öltött magára: ami neveléses banalitásként íródott le, az egyszerre álbanalitásként, azaz egy mélyebb értelmű gondolat rejtjeleként kezdett szerepelni, más természetű rejtjelet sejtetett. S miért vonatkozhat ez a jelenség csupán Ionescóra? Darvas mind ez ideig legmeggrázóbb hatású, mert a jelen még kusza közkérdéseinek fájdalmas görccseibe vágó drámájában, *A térképen nem található c.* dokumentumjátékában egy-egy ténymozzanatban (pl. a falu szegénységének tényeiben, a „serkék”-ről folyó kétségbeesett vitában vagy az iskolázatlanság, az alsó káderek műveletlenségének és szűk látókörének tényszerű bemutatásában) nemcsak az *egyedi* tény, hanem egy általánosabb tézist is érzünk, s ennek felhangjai aztán legalább olyan kontrollálhatatlanok, mint a „parabolisztikus” művek gondolati implikációi. (Jól-lehet itt egy pozitív töltetű szenvedélyességről, egy előremutató és nem szkeptikus társadalomkritikáról van szó!)

A „direkt” ábrázolás követelményét aztán a *neotartilizmus* veszélye is zavarja - olyan jelenség, melyről eddig alig vettünk tudomást. Raffai Sarolta *Egyszál magam c.* drámájának első felvonása nagyvonalúan vázol fel *egy* össztársadalmi szituációt egy kisváros atmoszférájában: a ténydráma itt szinte magától sugallja az általánosítást, a dráma keretein messze túlmutató, összefejlődést megkérdőjelező gondolatokat. Csakhogy a kibontakozás megmarad ezen a kisvárosi szinten, a maszekvilág, házasság, szűk látókörű perpatvar szürkeségében, s ami a probléma indításaként még ellentmondásoktól feszülő társadalmi couleur locale volt, az később az alapkérdést tette nemcsak provinciálissá, hanem na-

turalisztikusan egyszerűsítővé. A problémakezelés szerencsétlensége ez: Raffai egy összfejlődésünket keresztező jelenségtömegre akarta felhívni a figyelmet, de végül is foglya maradt annak a szűk körnek, melyből merített, és nem tudott a drámai általánosítás magasabb osztályába lépni.

A „direkt ábrázolás” követelése könnyen válhatik egy mindent megoldó mitikus erejű gyógyírrá, jóllehet mint mű-faj mind ez ideig csupán a próbálgatás szintjén valósult meg. Ami ebben a felfogásban mítosz, az egy valóságos mű-fajprobléma szakmai félreértése. A direkt ábrázolás ugyanis nem azt jelenti, hogy a színpadon egy az egyben jelenjék meg Rákosi vagy Rajk, a mai tanácselnök és főnöke - a politikai vezetőkről írott darabok éppúgy virágéletűek, mint a kulcsdrámák. A „direkt” ábrázolás követelménye ott értődik félre, ahol hiányzik a bonyolultabb emberábrázolási tapasztalat és a színrevitel bátorsága, művészi invenciója. Csurka *Ki lesz a bálánya?* c. darabjában pl. egyetlen szó sem esik arról, hogy ez a négy pókerező fiatalember hol és milyen társadalmi betegség következtében törte el gerincét, bénult meg morálisan és lelkileg, s vált szinte gyógyíthatatlan, sajnálatra méltó rokkanttá. A darab - kitűnő dramaturgiai alapállással - csak a szereplők autonómiájából, az előttük állott lehetőségek elszálasztásából indul ki, s csak hőseit vádolja. A néző először bele is megy ebbe a drámaírói kelepcébe, és el is fogadja ezt a személyre szóló diagnózist, és úgy érzi, egy kórterembe pillant be, meglehetősen zárt, fertőzésálló ablakon keresztül. Csak később merül fel benne a kézenfekvő s a darab által csak sugalmazott kérdés, hogy ez a négy fiatalember vajon miért egyszerre került ebbe a kátyúba? S ennek a statisztikai kérdőjelnek fonalán elindulva kénytelen eljutni a darab legmélyebb rétegéig, hogy ti. itt az 56-os válságban megroppant generáció sorsát látja maga előtt, a régi eszmények eltűnésének és az újak nehéz születésének senkiföldjén. Csurka is „direkt” módon teszi fel a kérdést, ő sem parabolát ír: de a direkt társadalmi kérdések olyan emberi sorsokba rejtődnek, melyek egy *drámai rejtvény* alkotórészei. Persze nemcsak a megfjéjtés útja követeli az általánosítás kínját, hanem a négy szereplő szűkre zárt világa is egy ilyen elvont tér, de sem a napi társadalmi eseményekről, sem a végső morális-politikai tézisekről nem esik szó, a dráma szerencsésen ki tudja kerülni ezeket a végleteket.

De térjünk vissza a másik pólushoz: a „parabolikus” darabokhoz. Fel kellene figyelniük arra a körülményre, hogy Gyurkó *Szerelmem, Elektra* vagy - más közegben - Örkény *Tótékja* miért lett közönségsiker és *irodalmi anyagában is rangos* alkotás. Azért, mert mindkettő „modellizáló” darab, az általa megragadott ellentmondások szinte „tisztá formában” kerülnek színre, olyan groteszken vagy a mítosz által már egyszer tipizált alakok elvont maszkján keresztül, mely megkönnyíti az emberek közötti társadalmi relációk komplexitásának érzékeltetését. Mármost a köztudat ezt a típusú „parabola-megoldást” a tankönyv ugyanazon rubrikájában tartja nyilván, mint Mészöly *Ablakosóját* vagy Illyés *Kegyencét*, hiszen parabola - parabola. Sőt, rossz lelkiismerettel ugyan, nem kis elméleti zavarral, de még Brecht is ide kerül, aki - mint köztudott - sok történelmi parabola sikeres szerzője. A *distinkció hiányzik tehát*: hol van az a határ, s létezik-e egyáltalán olyan esztétikai határ, melyen túl a parabola problematikussá, saját törvényei által diktáltan torz léptékben kénytelen visszaadni a jelen-közelmúlt

konfliktusait, és hol keressük azt az egészséges közti-teret, melyben ezek az ellentmondások továbbgondolást és cselekvő megoldást követelően robbanhatnak?

Tehát: kár lenne előjelekkel ellátni a „parabolisztikus” és a „direkt” ábrázolás lehetőségeit. Az előbbi - elvont princípiumként - éppoly kevésbé nevezhető ki károsnak, mint

ahogy az utóbbi - ugyancsak elvont módszerként - előrelendítőnek. Művésziileg korszerűt és közéletet, emberformáló értékében jelentőset lehet kínálni a „parabolisztikus” törekvések továbbvitelében a modellizálás korszerűsítésével - és ízlésrontó, politikai horizontot hábetlerizmussá szűkítő alkotások születhetnek a „direkt” ábrázolás jóindulatú tanácsának követésével is. Önmagában egyik sem üdvözítő, sem kárhóztató: az invenció dönt értékükről, a vagy-vagy helyett a művész autonóm határozottsága bármelyiket saját testére szabhatja, s ezzel segítheti önmagunk társadalmi önvizsgálatának katartikus tisztulását is.

#### Az okos múlt

A legsokrértűbb önarcképet, életviszonyaink legmélyebbre ható tudatröntgenét még mindig néhány klasszikus alkotás átgondolt, jelenre hangolt bemutatása hozta. Mennyiségileg itt sem vagyunk elkényeztetve, de Gorkij *Éjjeli menedék-helye* (Ádám Ottó rendezésében a Madách Színházban), Bá-bel *Mária* c. „kollázsa” (Kazimir Károly rendezésében a Thália Színházban) vagy tavaly a fiatal Babarczy László *Tartuffe-je* a Katona József Színházban, s ugyanott Németh László 1946-ban keletkezett *Széchenyi* (Bodnár Sándor rendezése), vagy a Nemzeti Színház legutóbbi *Athéni Timon*-előadása, Major Tamás újszerű koncepciójában, ha nem is a jelen emberképéről, de társadalmi tudatunk alakulásáról tudott elgondolkoztatót és továbbgondolni valót kínálni. (Gondoljunk arra, milyen szemléletbeli váltásra hívta fel a figyelmet *az Athéni Timon*, mikor a hatalom- és morál-probléma már szürkülőben levő komplexuma mellett megpendítette a mechanizmussal előtérbe került forintcentrikus magatartásmód morális és emberi kérdőjeleit.)

Itt azonban még mindig érvényben vannak régi előítéletek. A klasszikus produkciók nagyobbik hányada vagy az egykori „nagy előadások” reminiscenciáit keresi - mint ahogy a kritika is az egykori Csontos- vagy Rátkai-alakításokhoz méri a mai és legalábbis szándékában *mára hangolt* játékmódot -, vagy kötelező olvasmányok információanyagaként kezeli a klasszikus szövegeket, és radikálisabb invencióbedobás, rendezői forradalom nélkül igyekszik le-tudni egy-egy amúgy is biztos sikernek látszó klasszikus darabot. Nem a görkorsolyázó Hamletet keresném a színen, hanem azt a hangvételében, látványában és főként koncepciójában újnak, mondhatnám „ráismerhetetlennek” tűnő át-változtató átformálást, amit a Körszínház emlékezetes *Cidjében* vagy most a *Timonban* láthattunk. S bár most kissé karikázom a helyzetet, mégis azt kell mondanom, hogy minden évadban sikerül egy-egy jelentős klasszikus újrafogalmazása - ahol éleesebben, mert „mához szőlőbben” vetődnek fel rejtett, még nem tudatosodott gondjaink, mint az ún. „mai témájú” darabjainkban.

Az előítéletek tehát itt is félrevezetnek. Először is a klasszikus darab nem jelent hendikepet a jelenről szólóval szemben, mert - mint Hermann István találóan jegyzi meg *Szent Iván éjjelén* c. könyvében - *nem a máról* kell szólnia a színháznak, hanem *elsősorban a mának* kell adnia valami jelen-

# magyar játékszín

HERMANN ISTVÁN

## A felújított Tükör

Déry Tibor drámája  
a Vígyszínházban

Ne higgye az olvasó, hogy a cím azoknak a szellemeskedéseknek a folytatása, amelyek a Vígyszínház Tükör-előadása után már megjelentek a magyar sajtóban. Nyilván szellemeskedésnek hatna, ha arról írnék, hogy lehet-e a tükröt újrafoncsorozni, vagy hogy a velencei, tehát igazi tükröknek nincs is szükségük újjavarázsolásra stb. A *Tükör* mostani felújítása sokkal mélyebb problémákat vet fel annál, mintsem, hogy így napirendre térjünk felette. Az egyik legáltalánosabb probléma nem is közvetlenül a *Tükör* sorsához kapcsolódik, hanem egy megelőző tényhez. A felszabadulás utáni magyar dráma egy része már tradícióvá lett. Éppen úgy irodalomtörténet vagy színháztörténet, esetleg drámatörténet, mint Bródy Sándor vagy a múlt század vég drámái. Ritka a felújítás, mert a mai élő középkorú generáció számára ez még a *Tükörtől a Fáklyalángig*, sőt a *Kegyenc* a mai élet, holott az új generáció számára már letűnt idők tanúbizonysága. Mikor arról beszélünk, hogy

jobban kellene „sáfárkodni” az örökséggel, ritkán jutott eszünkbe, hogy már a húsz év előtti is Örökség.

Most ebből az örökségből merített a Vígyszínház, s maga a vállalkozás éppen az előbbiekből következően figyelemre méltó. Összefügg ez azzal, hogy most kezdünk számot vetni az elmúlt huszonöt év valóságos történetével, művészet- és irodalomtörténetével is. Ebből a szempontból nagyon tanulságos Déry első színpadra került drámájának újramegtekintése - a kérdés csak az, mi maradt meg belőle mint érték és mint valóban gondolatébresztő tanulság. Ez már csak azért is érdekes, mert Déry szubjektíve nagyon szereti a színházat, és az elmúlt évtizedek folyamán ismét és ismét visszatért hozzá. S még akkor is, ha ő maga legtöbbször az *Óriáscecemőt*, tehát első darabját tartja (ezt azonban még nem mutatta be hivatásos társulat), színháztörténeti szempontból és a klasszikus dramaturgiával való próbálkozás szempontjából is a *Tükör* egyike az elmúlt évtizedek legfontosabb kísérleteinek.

A *Tükör* ugyanis dramaturgiailag a legáttekinthetőbb struktúrájú Déry-dráma. A situáció, amelyet elénk varázsol, időben kettősen konkrét, hiszen 1939-ről van szó, a háború kitörésének napjáról, és a dráma egyszerre két síkon játszódik. Mint megelevenedett rádiódráma és mint az eleven hallgatóság drámája. Ebből a konkrétságból igen sokat nyer a drámai

sodrás, és amii a „fentben”, a rádiódrámában lejátszódik, azonnal tükröződik a „lentben”, a hallgatóságban; ami az egyik síkon mint szellemi jelenik meg, másik síkon mint magatartás; ami az egyik esetben költészetként, a második esetben prózában. Más szóval: ami a „fentben” dráma és összecsapás, az a „lentben” kis veszekedés és szóváltás.

S maga ez az ötlet mutatja, hogy Déry drámaírói elképzeléseiben nagyon komoly lehetőség rejlett. Azt mondhatnám, hogy Déry tudott „színpadban gondolkodni”, és talán más körülmények között igen jó drámaíróvá válhatott volna. Remekül tud figurákat teremteni, különösképpen pedig értelmiségi figurákat. A *Tükör* törvényszéki bíróját talán Déry oeuvre-jén belül is egyike a remekléseknek. Az a bíró áll előttünk, aki tényleg valamiféle jogrendet akar képviselni abban a világban, ahol a jogot állandóan megsértik. Az az ember, akinek évtizedes tapasztalom után is megmarad a tartása. Kicsit furcsa, kicsit torzult, kicsit életidegen a mindennapban, de egyáltalán nem életidegen akkor, amikor az emberi helytállás kérdéseiről van szó - ha ezek hivatásához tartoznak. Senkit sem kímél iróniájával, még önmagát sem. Egy dramaturgiai hiba azonban sokat el vesz ennek a figurának az értékéből. Tudniillik ugyanaz a Déry, aki az epikában mindig meg tudja találni azokat az atmoszférikus elemeket, melyek lehetővé

tős útbaigazítást. Másrészt a klasszikusok elektrifikálását - ezt mutatja pár éves gyakorlatunk is - a „politizáló” művek előtere tudja kiváltani. Peter Weiss *Marat/Sade-ja* és Gyurkó *Elektrája* nélkül sem a *Tartuffe*, sem a *Timon* nem sikerülhetett volna ezen a hőfokon és ezzel a problématisztetéssel. A klasszikus játékok másodlagos töltetét ugyanis mai gondjaink gyakorlati-művészi átélése sugallta, e nélkül a *kísérlet* nélkül problémaszegényebb lett volna a „vissza-pillantás” is.

A múlt és jelen kölcsönhatása építi tehát ezeket a produkciókat, de amit a közéleti szűrkeségről mondtunk a „most”-ról valló darabokhoz, igen nagy hányadban vonatkozik a klasszikus-féllklasszikus felújításokra is. Hogy a Vígyszínház nem tudott kivívni magának egy reveláció értékű művet, annak nyomait ott kell látnunk a *Solness* újra-olvasásának unalmában. Miért nem lehetett ezt a művet a teenagerlázas és konzervativizmus vitájaként, a kontesztáció kórképe és kritikájaként felfogni? A rendezés ebbe az irányba kereste a megoldást, de megállt Béres Ilona röpködő, kiszámíthatatlan Wangeljének beállításánál. A darab *egyébként* szinte a harminc év előtti alaprajzával került színre. Az okos múlt feltámasztásához a bátor jelen szükséges, pontosabban a jelenben való szenvedélyes és kockázatot is vállalni képes művészi tartás: különben marad a kötelező olvasmány ásitó szűrkesége, egy „kl. ny. darab” kipipálása...

Ha maliciózus lennék, most még megemlíteném, hogy a múlt mesterséges életre galvanizálásának sorába igen könnyen be lehetne sorolni olyan darabokat is, mint Thurzó Gábor *Meddig lehet angyal valaki? c. színművét*, ahol ugyan egy mai szerző s külsőségeiben mai közeg jelentkezik a színen, de a figurák, az őket összefűző viszonyok Nóra előttié (ha nem

lenne olyan nívókülönbség, azt is mondhatnám, a klasszikusok rubrikájából kerültek véletlenül a mai darabok kategóriájába).

Ezeket a jegyzeteket nem lehet befejezni, csak folytatni, mint ahogy én is csak folytatom azt az eszmecserét, mely már hónapok óta foglalkoztatja a színházművészetet és a drámaírást. A lezárást az új drámatípus megjelenésétől és nem a róla szóló, nagyrészt óhajokkal teli cikkektől - lásd a fenti írást - lehet csak várni. Átmeneti korszak ez a mostani, a társadalom fázisváltását kísérő, ebből az átfomálódásból önként adódó hullámvölgy ez, amit jobb, ha türelemmel átvészélünk, mintha erőszakos javítószándékkal próbálnunk valami levele elképzelt modell vonásaira hasonítani. Ez a fázisváltás, mint már jeleztük, legalább olyan élességű válságot hordoz, mint amilyen az 56 utáni fejlődés drámafellendülését, az Illyés-Németh-Sánta-vonulatot teremtette, s minden okunk megvan annak feltételezésére, hogy ez az önvizsgálat, ha komolyan vesszük és partnerként fogjuk meg egymás kezét, végül is elvezet egy újabb drámai hullám hegyhez.

Csak hát senki sem szeret sokáig ácsorogni a villamos-megállónál.



DÉRY TIBOR: TÜKÖR (VIGSZÍNHÁZ)  
TARI TÓTH LÁSZLO (VIKTOR) ÉS PAP ÉVA (VERA)

teszik, hogy excentrikus emberek is érthető kapcsolatokra lépjenek másokkal, itt egyszerűen képtelen arra, hogy fő-hősének emberi kapcsolatait megmagyarázza. S emiatt esik szét a darab. Egy-egy érdekes gondolat vagy stílus csak-nem minden szereplőjét jellemzi. Viszont akár a bíró feleségéről van szó, akár pedig a bíró egykori barátjáról, a kúriai bíróról - a nézőnek fogalma sincs, hogyan tartozhattak, illetve tartoznak ezek az emberek össze egymással. Az asszony csupán óvja férjét, de nem ismeri férjének szellemi karakterét. Pedig a férfiban leginkább az ebből fakadó tartást lehetne szeretni.

A kúriai bírót Déry úgy lépteti fel, mint akit húsz esztendő barátság fűz a főhőshöz. S noha történik rá utalás, hogy ez a barátság amolyan kutya-macska viszony, a dráma menete ezt nem igazolja. Ezt a kúriai bírót ez a főhős egyetlen pillanatig sem tartotta volna barátjának. Nemcsak a cinizmusa miatt, nemcsak üres úrhatnámsága miatt, hanem szellemi színvonalá miatt sem. El lehet ugyan képzelni azt, hogy egy haladó és egy konzervatív ember egy ideig veszekedésekkel tarkított módon megfér egymással, mert szópárbajaik összekötik őket. De itt ennek sincs nyoma.

S hasonló a helyzet a törvényszéki bíró fiával és a fiú szeretőjével, a kommunista lánnyal. Elképzelhető az, hogy egy törvényszéki bíró fia beleszeret egy mozgalmi lányba és viszont. De ebben a fiúban nincs egyetlen olyan tulajdonság sem, ami szellemileg vagy érzelmileg, magatartásban vagy akármilyen más területen megragadhatná a lányt. És a lány - akinek világképe csak nagyon töredékesen és nagyon elvontan rajzolódik ki - egyetlen hanggal sem árul el valami olyasmit, ami összeköthetné vagy összekötötte volna a fiúval.

A fentieket el lehetne ismételni az apa és a fiú viszonyában s az anya-fiú viszonyban is. Viszont a dramaturgiailag nagyon következetes Dérynél, hogy ugyanezek a szereplők a kisdrámában (a hallgatók, a „lenti” drámájában) már nincsenek olyan távol, részben azért, mert itt nincs dráma, s ennek megfelelően itt nincsenek valódi szellemi karakterek. Viszont a „fenti drámában”, tehát a rádió-drámában legjobban élő figura a dajka, akinek kapcsolatnélkülisége teljesen érthető, hiszen szolgáló mivolta életének ultima ratiója. A dajka „lenti” megfelelője, a Karolin nevű szolgáló ellenben a rádióhallgató családban egyszerűen betétként hat, és semmiféle mélyebb szerepe nincs.



BÁNKI ZSUZZA (HELÉN)  
ÉS TOMANEK NÁNDOR (A BÍRÓ)

Így válik Déry darabjában minden emberi kapcsolat absztrakttá, és így válik főhőssé - a darab leggyöngébb jelleme, legesendőbb és legelvontabb alakja - a fiú. Ennek az esendő alaknak nem lehet tragédiája, még drámája sem. Az ilyen esendő alakoknak csak melodramája lehet. A fiú kapcsolatai, kötődései apjához, anyjához és szeretőjéhez is olyan hihetetlenül absztrakttak, hogy ebben az elvontságban nem is lehet dönteni. Az apai ház elvont tisztelete, és az elvont szerelem áll szemben egymással akkor, mikor arról kellene döntenie, hogy rejtegesse-e az üldözött lányt, vagy engedje ki az éjszakába. Az absztrakt kérdésfeltevésekben nem lehet dönteni. Ha valakinek azt mondják, hogy választania kell mondjuk apja és anyja között, nincs olyan elvont szabály, amely megmondja, hogy kit válasszon. Ez csak a konkrét kapcsolatoktól függhet. Így a kapcsolatok absztraktsága következtében válik a dráma melodramává, és a „lenti” dráma ezt a jelleget a maga ironikus prózaiságával csupán enyhíti, de nem semmisíti meg.

A szellemes és finom dialógusok, az írói ihletettséggű építkezés kiáltó ellentétbe kerül ezzel a melodramatikus vonással, ami az alakok kapcsolatnélküliségéből következik. Déry akkoriban nem volt elég határozott ahhoz, hogy amolyan egzisztencialista típusú etikai tétel-drámát írjon, amelyben ezek a viszonylatok elhanyagolhatók lennének. Viszont volt ereje ahhoz, hogy a maga dramaturgiai lehetőségeit, melyek azután a *Talpsimogató* iróniájában és szatirikus hangvételében jutottak érvényre (legalábbis részben) megvalósítsa. Ezért nincs igazuk azoknak, akik a tematika alapján úgy vélik, hogy Déry első bemutatott drámájában benne volt a sematizmus lehetősége. A tematika önmagában éppen úgy adott lehetőséget egy parabola-drámára, mint ahogy lehetőséget adott a melodramára is. A sematizmus veszélyét a melodráma idézte fel. Déry maga természetesen nem követte ezt az utat általában, de a karakterek töltéseinek és történetileg fejlődő érzelmeinek érzékelése híján helyenként közel került a sematizmushoz. Ez az ellentmondás az egyik legfőbb tanulsága Déry felszabadulás utáni dramaturgiájának, noha a főalakok szellemessége, okossága, helyzet-elemzései stb. egyáltalán nem feleltek meg semmiféle vulgáris esztétikának.

A *Tükör* valóságos írói értékei jelenthették egyfelől az indítékot arra, hogy a dráma ismét színpadra kerüljön. Más-felől Déry írásművészetének egésze úgy válhat áttekinthetővé, ha a dramaturgiájában rejlő lehetőségeket sem hagyjuk kiaknázatlanul. Végül - s talán aktuális szempontból ez a legfontosabb - a *Tükör* izgalmas kérdést vet fel számunk-



DÉRY TIBOR: TÜKÖR  
BÁNKI ZSUZSA (HELEN)

ra. S ez éppen az előbb említett melodramatikus jelleggel és figurával függ össze. Déry mint epikus, egy Köpe Bálint vagy egy Farkas Zénó esetében is tudja, hogy az emberi választások mindig konkrétak. Az emberi kapcsolatok tartalmaitól, kvalitásától és intenzitásától függnek. A bíró fia viszont - mint absztrakt kérdések között választó ember --csak az öngyilkossághoz menekülhet. Aki életkérdéseket, erkölcsi kérdéseket az elvontság síkján akar megoldani, vagy megőrül vagy öngyilkos lesz. Es Kapás Dezső rendezésének ez lenne a fő mondanivalója. Sokan a rendezést okolták azért, mert a *Tükör* nem hatott úgy a mostani előadásban, mint ahogy a negyvenes évek közepén. Pedig azt hiszem, a rendezés nemegyszer komoly trouvaille-okkal dolgozik. Ilyen például a bíró szerepében Tomanek Nándor és a fia szerepében Tahi Tóth László egymást más-más síkon és színvonalon megértető és kicsit tragikus akcentussal ironizáló párosa. Ilyen az, amikor ugyan-abból az értelmiségi lakásból ugyan-

azokkal a berendezési tárgyakkal, egyszerű díszletfalak leeresztése és világítási effektusok gyengítése révén kispolgári lakást varázsolnak a színpadon.

De a telitalálatok sem menthetik meg mindenütt a darabot, s még az sem, hogy Kapás jól érzi: a ma problémája az absztrakt kérdésfelvetések lehetetlensége. Mert nem sikerül, és nem sikerülhet el-tüntetni az emberek kapcsolatnélküliségét. Ha ugyanis csak a bíró fiára volna jellemző a kapcsolatnélküliség, és a többi viszonyok tartalmasan megrajzoltak lennének, akkor nagyon érdekesen mutatná ki a rendezés az ellentétet az absztrakt és konkrét választások között. A darabnak ezt a hibáját Kapás meg sem kísérelti áthidalni, s nagyon nehezen is tehetné. Így a Vígszínházból nem szín-házi élménnyel távozik a néző, de nagyon sok olyan gondolattal, amelyek egyrészt Dérynek, a művésznek útjára, dramaturgiájának lehetőségeire, másrészt az utolsó huszonöt év művészeti fejlődésére és harmadszor az erkölcsi választások absztrakt és konkrét kezelésére vonatkoznak. S talán ezek a gondolatok, valamint az említetteken kívül Sulyok Mária és Bánki Zsuzsa játéka a dajka és a feleség szerepében, megérnek egy színházi estét.

*Déry Tibor: Tükör, Vígszínház. Rendezte: Kapás Dezső, díszlet: Jánosa Lajos, jelmez: Kemenes Fanni. Szereplők: Tomanek Nándor, Bánki Zsuzsa, Tahi Tóth László, Sulyok Mária, Pap Éva, Venczel Vera, Deák. Sándor, Nagy István.*

A DRÁMAÍRÓK  
„ADÓÜGYI MENNYORSZÁGA”  
LESZ ÍRORSZÁG

Egy új pénzügyminiszeri rendelkezés értelmében - a világon egyedül - minden itt élő művész és író, bármily nemzetiségű legyen is, mentesül a jövedelmi adótól, feltéve ha műve „eredeti, alkotó szellemű és kulturális vagy művészi érdemmel bír”. E kritérium persze igen rugalmas; az illetékes pénzügyi tanácsadók művészi testületek bevonásával döntenek a vitás kérdésekben, de az utasítás értelmében a törvényt a lehető legliberálisabban kell értelmezni, és vitás esetekben inkább a művész javára kell dönteni.

Variety, 1969. november 19.

## Gondolatok a Tükör előadása után

Anélkül, hogy a művet olvastam, az előadást láttam volna, örültem annak a ténynek, hogy egy 1947-ben bemutatott darabot láthatok huszonnégy évi szünet után újra a színpadon. Előre örültem, mert arra gondoltam, hogy ez az előadás sokat segíthet a mai magyar dráma ügyének. Hiszen ahhoz, hogy színházi kultúránk egyre teljesebben és színesebben fejezze ki a mi mai életünket, nem elég pusztán más országok színházi életének tanulmányozása vagy másolása: saját múltunkból - eredményeinkből és hibáinkból - is tapasztalatokat kell szerezniünk, még akkor is, ha azok nem két-száz, hanem csak húszévesek.

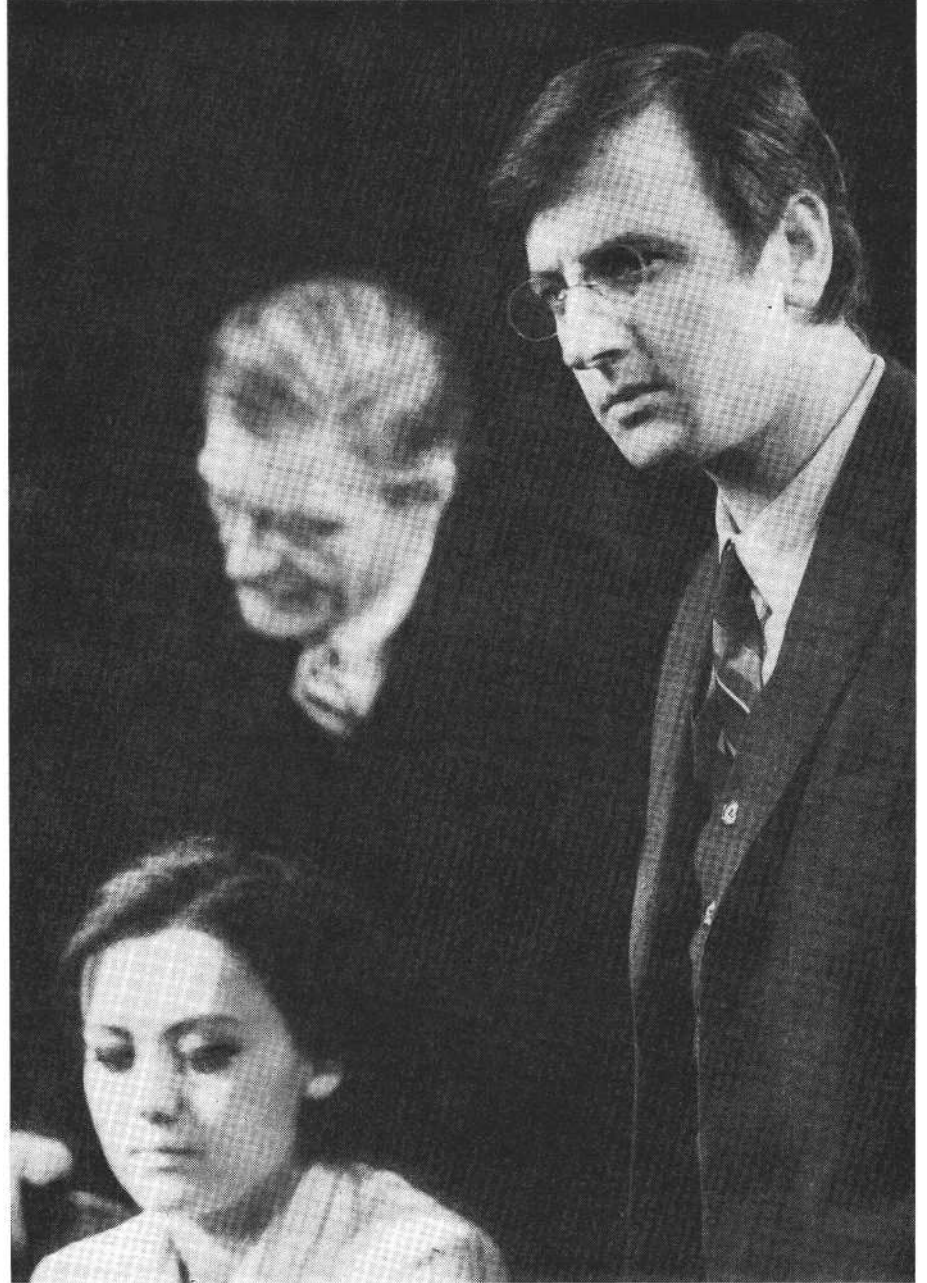
A Tükörnek - akárcsak egy igazinak - lényeges része a „keret”: ebben az esetben egy feddhetetlen polgári család, amely rádiós közvetítést hallgat egy feddhetetlen polgári család életéről. A Vígszínház előadásában (az 1947-es nemzeti színházbeli felfogással ellentétben) a két család tagjait *ugyanazok* a színészek játsszák, aminek helyességéről a napi- és hetilapok kritikáiban meglehetősen ellentétes nézetek vitáztak egymással. Pedig hatásos ez az elgondolás. A darab egészének szempontjából is, meg azért is, mert egyszerű *játékra* ad lehetőséget.

A két család tagjait játszó színészeknek egy-egy figurát két változatban kellett megteremteniük, s ennek a két változatnak mindenben hasonlítás - és mindenben különböznie kellett. Mégpedig *ugyanannyira* hasonlítás, mint különböznie és viszont.

A színház művészei így aztán az írott szöveg nem mindig feszes kötelén egyensúlyoztak hasonlóság és különbség között, és ha csak egy lépést is elhibáztak, menthetetlenül lezuhantak a földre. S a színházban, ellentétben a cirkusszal, ahol háló védi az artistákat, az ilyen zuhanás mindig szomorú következményekkel jár.

Ketten mentek végig megingás nélkül ezen a kötélen: Tahi Tóth László és Sulyok Mária.

Tahi Tóth rádióhallgató fiatalemberre úgy váltott át egyik szerepéből a másikba, hogy közben mozgásban, mimikában, szövegmondásban semmit sem változtatott. *Belül* változott meg: éreztük, hogy ez a fiú, akin ugyanaz a szürke ruha, ugyanaz a nyakkendő és ugyanaz a cvikker van, most másképpen gondolkozik, másképpen érez, mint két perccel



DÉRY TIBOR: TÜKÖR (VÍGSZÍNHÁZ)

PAP ÉVA (VERA), TOMANEK NÁNDOR (A BÍRÓ) ÉS TAHI TÓTH LÁSZLÓ (VIKTOR)

előtt; másfajta gondok nyomják, és másfajta örömök hevítik. Tahi Tóth mestere az ismétléseknek. Sokáig emlékezetes marad például az a különbség, amely a következő két mondata között feszült: „Ez az apám háza és nem az enyém! Ez az apám háza és nem az enyém!” Az első mondatban félszeg, ijedt és magyarázkodó - a másodikban már tehetetlen düh, kitörni készülő indulat és mélységes elkeseredettség is van: a két mondat együtt tökéletes jel-

lemrajz, felér egy pszichológiai tanulmánnyal.

Sulyok Máriának, aki ezúttal rövid szerepéből csinált főszerepet, szintén van egy mondata, amiről beszélnünk kell. A család a rádió körül ül, mindjárt kezdődik a közvetítés. Sulyok a szakácsnő; őt is hívják, hallgassa meg velük együtt egy honi család életének három napját. Megköszöni, majd megkérdi: „*Gyilkosság is lesz?*”

Ez a mondat írói telitalálat és színészi



bravúr egyszerre. Benne van az a kor, amelyben feddhetetlen életű családok körében a gyilkosság még csak nem is szokatlan, benne van az is, hogy nem-csak egy gyilkosság lesz, hanem több százezer, és hogy ez a három nap csak a kezdet; benne van az azok hangjában bujkáló elégedettség és kancsal izgalom, akik azt hitték, hogy ezeket a gyilkosságokat csak rádión keresztül fogják hallgatni és nem őket fogják gyilkolni; benne van az egész darab. Ezután már igazán csak azért maradtunk a helyünkön, hogy megtudjuk, sikerül-e az írónak és a színháznak *három órában is* kifejeznie mindazt, ami *három szóban* olyan tökéletesen sikerült.

Valahol a második rész közepén szerepel ez a szó: *kurva*. A közönség kissé felmorajlik: halk nevetés, pár tenyér összecsatlan - és az előadás megy tovább. Senki sem csodálkozik, senki sem botránkozik meg: a kritikákban - pedig mindet végigolvastam - nem tesznek említést róla. Bezzeg húsz évvel ezelőtt...

A darab ősbemutatójakor, 1947-ben hosszú riport jelent meg a Film Színház Muzsika Ősében, a Színház című hetilapban erről a szóról; meginterjúvolták Déry Tibort és a színházigazgató Major

Tamást; Gobbi Hildát, aki mondta és Sallay Kornéliát, aki kapta, mi a véleményük a szóról és hatásáról. Arra a közös megegyezésre jutottak, hogy a nézők reagálása - halk nevetés, bátortalan taps - egy reálisabb, őszintébb és igazabb színház érdekében való kiállításuk jutalma, a közönség fejlődésének a jele.

Ez valószínűleg így is volt, így kellett lennie. De vajon a mai, hasonló reagálás ugyanazt jelenti, mint 1947-ben?

Az előadás végén kis taps; rövid és gyenge. Igaz, a darab utolsó mondatainak nem sok köze van a darab egészéhez: nem old meg és nem zár le semmit - a közönség gyanakodva ülve marad. Várja a befejezést. De amikor már vitathatatlanul vége az előadásnak, és a színészek is sorra meghajolnak a függöny előtt, akkor sem erősödik fel a taps, s nem is tart tovább, csak addig, amíg az utolsó szereplő is eltűnik a függöny mögött. Vajon miért? A színház tele van, a darab, ha vannak is hibái, érdekes, az előadás egészen kitűnő, és Budapesten, ha nem is többnek, de néhány tízezer embernek feltétlenül kell akadnia, akiket ez érdekel. Akkor hát...?

Csak egy dologra tudok gyanakodni

- és ez bármelyik színházra igaz lehet, véletlen, hogy éppen a Vígszínház és a *Tükör* kapcsán próbálom bizonyítani. Ez az előadás - ugyanúgy, mint a premieren kívül szinte valamennyi, legalábbis az első hetekben - bérleti előadás volt. A nézőtérén túlnyomórészt a hétfőre szóló H bérlet tulajdonosai ültek, akiket ez a darab, ez az előadás vagy érdekelt, vagy nem. A bérletet túlnyomó többségük biztos, hogy nem ennek a darabnak a kedvéért vette - van a Vígszínház műsorában ennél csábítóbb is. Így aztán jó részük idegenül üli végig az előadást, ha egyáltalán végigüli. Emlékezhetünk tavalyról olyan előadásokra is, amelyek előtt kint volt a „Minden jegy elkelt” tábla, és a nézőtér mégis üres volt.

Akit viszont esetleg érdekelne ez a darab, az nem ül itt: mivel a bérletek gyakran majdnem telt házat jelentenek, s ha van is egyáltalán jegy, akkor az az erkélyre szól, emeletre, ott is hátra, az utolsó sorokba. S mivel egy nagyon jó és egy nagyon rossz jegy között mind-össze pár forint a különbség, a néző nem veszi meg a rosszabb jegyet, inkább né-hány hétig vár.

Igen ám, de közben a bérleti előadásokon a már előbb említett okok miatt elmarad a várt siker: ennek a híre pillanatok alatt elterjed a szakma, a kritika és azon néhányak körében, akik netán nem tartoznak az előbb említett „céhek” egyikébe sem, s így aztán esetleg már azok sem nézik meg a darabot, akik korábban még meg akarták nézni.

Vannak természetesen kivételes sikerek. Ilyen esetben a bérletes ház is tapsol, és kitartóbbak a bérlet nélküliek is. De kisebb siker, közepes siker lehetősége elúszhat ilyen körülmények között.

Ezeket a veszélyeket rejti tehát magában a bérletrendszer - egészen addig, amíg a színházak ki nem alakítják azt a sokat emlegetett profilt, ami által valóban saját közönségre tehetnek szert, és amíg valóban lényeges különbség lesz az, hogy valakinek a Madáchba vagy a Vígszínházba van bérlete.

De addig akármilyen furcsa, így van - a bérletrendszer éppen a profil és ezen belül főként a sajátos műsorterv kialakulását gátolja. Mert többek között mit akar egy színház, amikor következő évi műsorát megtervezi? Meg akarja tar-tani bérletezőit, és ha lehet, újakat akar szerezni, az sem baj, ha más színház bérletezői közül. Tehát olyan műsort igyekszik összeállítani, amiben mindenki meg-találja a kedvére valót, és amellyel valószínűleg lepipálja a konkurrens szín-házat is: ha az Shakespeare-t mutat be, akkor ő is elővesz egyet, ha az Racine-t, akkor ő Corneille-t, ha az Max Frischt, akkor ő Dürrenmattot.

És ily módon megnyeri a bérletezőit - és elveszti a közönségét.

---

ELJEGYEZTEM SZEMCERUZÁVAL..

*Kedvenc lemezeim*

A hallhatatlanság - nem halhatatlanság. A

nagyképűség - nem nagyképesség. A

balkezesség - nem baloldaliság.

Szerepedben ne isteni légy - emberi!

A színházjegy a pénztárban este hétig sok forintot ér. Az előadás kezdete után egy fillért sem.

Rendező! Az emberi tenyérből egy szál szőrt sem tudsz kihúzni. Mert nincs! A színészből se próbáld „kihúzni”, ami nincs benne, mert ellenségeddé lesz!

*Megszüntetendő!...*

hogy ön deka gátlástalan szemtelenség több legyen, mint egy kiló tehetség; hogy az igazgató azért legyen igazgató, mert hazudik, vagy azért hazudjon, mert igazgató; hogy az igazgatónak fájjon minden tagja; hogy önkritika helyett Ön kritikát gyakoroljon. (Vagyis az önkritikája ne úgy kezdődjön: Ön a hibás!)

*Változnak az idők...*

A színész nappal játszik - este él. Mondta G. B. Shaw. Ugyanez mára áttéve: a színész nappal játszik - este elidegenít.

*Rendezői diktatúra*

A diktatorikus rendezés olyan rendezői módszer, melyben a színésznek keveset szabad, de amit szabad - azt muszáj.

*Javaslat*

Minden új színházvezetőnek javasolom, hogy székfoglaló beszédében tegye meg az alábbi két ígéretet:

Barátaim! Ígérem, hogy színházunkat új színekkel fogom gazdagítani; továbbá, nem íróasztal mellől kívánom a színházat vezetni, irányítani.

(Teljesítés: rögtön rendelje el az irodák azonnali kifestését és álljon fel az íróasztalra.)

ERDŐDY KÁLMÁN

HONT FERENC

## *Színkritika három tételben*

**Gáspár Margit Embert enni tilos című szatirikus játéka Veszprémben**

### **1. Megjegyzések a színkritika műfajáról**

Mi a színkritika tárgya? A darab vagy az előadás? Világos: nem a szín-darab, kiszakítva az előadásból és nem az előadás, elvonatkoztatva a színdarabtól. Úgy vélem, a színkritika tárgya a színdarab *lehetőségeiből* és a színház *adottságaiból* (a rendező törekvéséből, a társulat képességeiből, az anyagi és egyéb feltételekből) létrejött új egység: közös színházművészeti alkotás, amelyben megvan a maga meghatározott szerepe, érde-me és felelőssége színháznak és szerző-nek, sőt, még a közönségnek is, produk-ciónként más-más arányban. Ha egy szobrot vagy egy regényt bírál a kritikus, egy tárgyban rögzített, befejezett és változatlan kristályosodott művet kell értékelnie, tekintet nélkül a felhasznált márvány vagy érc kibányászásának kör-ülményeire, a kiállítóterem méreteire és látogatottságára, a papír és a nyomda-gép minőségére. A szobor vagy a regény alkotója egy személy: a szobrász vagy az író. A színházművészeti alkotás esetében más a helyzet. Itt az esztétikai hatás milyenségét döntően befolyásolják a mű létrejöttének feltételei: adottságai és kör-ülményei. A színházművészeti alkotás a törekvések érvényesítéséért és a feltételek értékesítéséért vívott közös küzdelem eredménye.

Ebben a küzdelemben most tiszteletre méltó győzelmet aratott a veszprémi színház. Es nem is először. Bár most talán az eddig legnehezebbet. A veszprémi színház a magyar vidék egyetlen egy-tagozatú színháza. Csak prózai műfajú színdarabokkal elégti ki a város és környéke zömében műszaki értelmiségiekből és munkásokból álló közönségének változatos színházi igényeit. És ennek a feladatának becsülettel eleget is tesz. Műsorán új magyar drámák jelentős sikert aratott ősbemutatói, modern és klasszikus vígjátékok, tragédiák felújításai szerepelnek, bátor koncepciójú, alaposan előkészített előadásokban. Ez az egytagozatúság önmagában is fokozott erőfeszítést követel a társulattól.

Ezúttal is nagy ütközetbe indult az együttes, amely szorgalmasan, fegyelme-zetten és lelkesedéssel készült egy nap-jaink mélyében rejtőző problematikát megragadó új magyar dráma ősbemuta-tójának szép és nehéz feladatára, Péter-vári István igazgató-rendező vezetésé-

vel. Néhány nappal a bemutató előtt az egyik női főszereplőt autóbaleset érte. Nem egészen egy hét állott rendelkezés-re beugró szereplő beállítására, nemcsak az új darabban, hanem a folyó műsorban árván maradt szerepek biztosítására is. A társulat nem hátrált meg, nem borította fel a műsorrendet. Egyetlen egy előadás sem maradt el, és a kitűzött időpontban megtartották a bemutatót. Pétervári a rendező egyik nélkülözhetetlen erényéből, az előadás megszervezésének képességéből, a társulat pedig áldozatkészségből és színházeretből jelesre vizsgázott.

## 2. A dráma lehetőségeiről és a megvalósításról

Ilyen előzmények után nehéz eldönteni, kit vagy mit illet a dicséret a produkció értékeiért, kit vagy mit kell elmarasztalnunk a fogyatékoságokért. A szerzőt? A művészeket? Vagy a sajnálatos körülményeket? Igaza volt Vörösmartynak, aki színikritikus korában nemcsak a bemutatókról, hanem a szín-ház minden előadásáról írt bírálatot. Valami hasonlót, a *vissza-visszatérő kritika* feltámasztását kellene bevezetnünk ma is annak érdekében, hogy a színbeszámoló fogalmazói mélyebben átélhessék a színpadi mű alkotóinak reményeit, gondjait, küzdelmes erőfeszítéseit. Az ismételt és összehasonlító értékelés lehetőségeinek hiányában a kritikus a folytonosan alakuló produkció egyik változatának vizsgálatára, egyetlen egy színházi este benyomásainak elemzésére kényszerül.

Amikor a roskadásig megtelt nézőtér elsőtéült, riasztó géphangon megdördült egy öblös szózat, amely bizonyára fontos mondanivalót szándékozott közölni a nézőkkel. De csak szándékozott, mert a technikai felszerelés fogyatékosága miatt a szövegből csupán szótagtöredékeket lehetett érteni. Az első benyomás tehát idegesítő és jőzanító. Sajnos ez az embertelen géphang az előadás folyamán többször megszólalt. Ugyanilyen érthetetlenül. A szöveg jelentős része így felfoghatatlanná vált. Az amúgy is rossz akusztikájú teremben helyet foglalók többsége számára mindenképpen. Ki a felelős a színpadi hatás ilyen mérvű eltorzításáért? A színház gazdája? A műszaki konstruktőrök? Vagy a rendezői koncepció? Nem tudom. Csak annyit tudok, hogy vagy sürgősen ki kell cserélni a színház hangközlő berendezését (Magyarországon készítik a világ legjobb színházakusztikai készülékeit!), vagy egy-szer és mindenkorra ki kell iktatni az előadásokból a géphangot. A géphang „embertelenségét”.

Az embertelenség kiiktatásának szükségessége. Hiszen erről szól Gáspár Margit szatirikus játéka. Nem a gépekről, hanem a bennünk, mindnyájunkban le

selkedő embertelenségről. A dráma alapkonfliktusa az emberség és az embertelenség gigászi küzdelme egy új társadalom, egy új világ, egy új, magasabb rendű emberség megteremtésének vívódásai folyamán. A két ellentétes princípium megszemélyesítője egy testvérpár, az „új várost” építő embercsoport vezetői, akik megszólalásig hasonlítanak egy-máshoz, hiszen ők tulajdonképpen azonosak, egyet akarnak, csak más-más módszerekkel. Az előadás végén az emberséget képviselő fiatalember megöli testvérét, kíméletlenül megöli önmagában az embertelenséget.

A cselekmény két szintre tagolt szintén játszódik. (Az egyszerű eszközökkel megoldott, absztrakt színpadkép Fehér Miklós műve, az ízléses, időtlen jelművek Székely Piroska tervezte.) A hátsó, emelt színpad a küzdelmes építés irányítójának, az örök Sybillának, a Történelemnek (Spányik Éva) és szintén egy-egy elvont princípiumot megszemélyesítő két lányának (Majczen Mária és az előadás hőse, a beugró Bűrös Gyöngyi) a birodalma. Az elülső, alsó szín-padon játszódik le az új várost, az új társadalmat építő földi halandók cselekménye, amelybe a felső színpad sors-formáló szereplői aktívan beavatkoznak.

Gáspár Margit minden művében aktuális problémát ragad meg. Előadás közben és az előadás után azon töprengtem, hogy ebben a darabjában vajon miért választotta a mai, konkrét utalásokkal fűszerezett absztrahálás rejtjeles útját. Akad számos szerzőnk, aki a történelmi vagy időtlen témát azért választja, mert el akar menekülni a jelen problémáitól. De Gáspár Margit minden darabjában közelebb akar és közelebb tud jutni a jelen problémáihoz. Miért kellett neki a megragadott mély és nagyjelentőségű problémákat időtlenné és absztrakttá sejtlemesíteni és ugyanakkor a mindennapi, aktuális kis problémákat konkrétan és találóan szatirizálni? A műfaj-választás okainak feltárása mélyebb és hosszabb elemzést igényel.

Amikor a színház a darabot elfogadta, tudomásul kellett vennie, hogy a szerző ezt a műfajt, ezt a drámai formát választotta: megszemélyesített elvont gondolatok megrendítően nevetető és gúnyosan komoly, de mindenképpen emberi küzdelmét. Az eszmék harcának érzékletes meglevenítése konkrét színpadi cselekményben - ez a dráma megvalósításának fő lehetősége. És itt kell per-be szállnom az egészében szépen és tervszerűen megszervezett előadás játékmódjával, amely lehetséges, hogy nem rendezői elgondolásból fakadt, csupán a kény-szerű időhiány következménye. Az elő-adáson ugyanis a színészek nem a szöveg mélyén rejtőző törekvések és drámai cselekvések ellenőrzöten átél megvalósít

tására törekednek, hanem általában a mondatoknak, a bölcs vagy szatirizáló gondolatoknak a közönséghez intézett direkt közlésére. Nagyon gyakran nem egymás felé fordultak, nem egymással játszottak, hanem a nézőtér felé fordulva, sokszor mozdulatlanul „küldték” a közönségnek szavaikat. Általában nem a szöveg mélyén végigvonuló átfogó cselekvés meglevenítésére törekedtek, hanem a szöveg mondatait igyekeztek *tolmácsolni*. Vonatkozik ez elsősorban a jelentős Spányik Évára, aki ilyen módon passzivitásra kényszerítette magát, és akaratlanul is megakadályozta előnyösen ismert *belső aktivitásának* kibontakozását. A többi tehetséges szereplő teljesítménye is magávalragadóbbá és hatékonyabbá válnék, ha a további előadások folyamán belső drámai aktivitásuk fokozására koncentrálnának. Ilyen módon az önmagukban így is hatásos mozzanatok, mint pl. a sáska-jelenet vagy a francia négyes tömör jelentésű, drámai töltettel gazdagodnának.

## 3. A közönség és újból a színház dicsérete

Milyen volt az előadás hatása? A nézőtéri feszült csöndek fel-feltörő ne-vetések szakították meg. A felvonásokközben élénk viták - konkrét, mai problémákról. Az előadás végén ünneplő taps.

A hatást nem lehet a szokványos tetszettnem tetszett kifejezésekkel jellemezni. Gáspár Margit darabjának elő-adása izgalomba hozta, belső aktivitásra, gondolkodásra, életünk és társadalmunk égető problémáival való szembe-nézésre kényszerítette a nézőket. A köz-ügyek, a szocialista társadalom gondjai iránt szenvedélyesen érdeklődő, az ilyen problémákat feltáró drámákat igénylő közönség tömörítése a veszprémi színház céltudatos és következetes munkájának eredménye. Problémaválasztásban és a megvalósításban egyre magasabb művészi színvonalra és egyre szélesebb társadalmi hatékonyságra törekvés - ez jellemzi a veszprémi színház vezetőségét, művészeit és szerzőit.

*Gáspár Margit: Embert enni tilos. Veszprémi Petőfi Színház. Rendező: Pétervári István., díszlet: Fehér Miklós, jelmű: Székely Piroska. Szereplők: Spányik Éva, Majczen Mária, Bűrös Gyöngyi, Meszléry Judit, Joós László, Györgyfalvay Péter, Nagy Zoltán, Vennes Emmy, Kuppán Ferenc, Göndör Klára, Kenderesi Tibor, Czeglédy Sándor, Dévai Péter.*

# Egy előadás dimenziói

DERSI TAMÁS

## Az *Athéni Timon* mai olvasásban

Shakespeare-kultuszunk az elmúlt évtizedekben egyáltalán nem volt olyan problémátlan, mint sokan hiszik. Angol közönsége megtapsolta Hevesi Sándort, amikor a húszas évek elején Vörösmartyt idézte a londoni előadóteremben: egy jól lefordított Shakespeare-darab az eredeti alkotás értékével vetekszik. A kortárs magyar irodalom jelentős személyiségei viszont kérdőjelekkel rakták körül Shakespeare időszerűségét. A legsúlyosabb kifogásokat megfogalmazó Móricz Zsigmondra emlékeztetnék. Jobb értő volt ő annál, hogysem kétségbe vonja a nagy tragédiák és a vígjátékok költőiségét, művészi erejét. Amivel kissé mégis meggyűlt a baja: Shakespeare és a korszak - a két világháború közötti Magyarország közönségének - viszonya, a Nemzeti Színház sikerült ciklusaival sem takarható árnyék, a meg nem felelés gyanúja. Már a sok vitát kiváltó cikkek megírása idején sem az volt az érdemi kérdés: mennyiben és miben lehet Móricznak igaza. Valójában a jelzést kellett figyelemre érdemesíteni. Azt a figyelmet, amit két évtizeddel később Németh László megismételt és konkretizált: „A színészeknek van egy örökölt Shakespeare-hangjuk... a közönségnek pedig van egy Shakespeare-néző arca, mely illemudóan elrejtí valódai gondolatait. Mindez azonban igen halvány emléke a hajdani Shakespeare-kultusz forró estéinek... A hiba az, hogy nincs többé olyan biztos, akár a ripacságon át is érvényesülő kapcsolatunk Shakespeare-rel, mint Egressy Gábor kortársainak...”

A kihűlt kultuszt felforrásította a felzabálás utáni újjátékos és színvonaligény. A Nemzeti Színház 1945-öt követő törekvéseit hármas érdem teszi jelentőssé. Hevesi hagyományához visszanyúlva igyekezett a reneszánsz színpad sajátosságai közé helyezni, életeleinkbe juttatni a felújított műveket. Ez olyan természetességet és játékrizmust biztosított, amely a frissiben elfogadott marxista értelmezés megvalósítását is elősegítette. Kétségtelen, hogy a társadalmi, sőt osztályharcos hangsúlyok a mából visszatekintve túlzottak voltak, nem ritkán vulgarizáltak. Mégis megújították a bazai Shakespeare-játszást, amit az is segített, hogy ezekben az években új közönségréteg kialakulásával fonódhatott össze a realista Shakespeare kultuszát

vállaló igyekezet. Az a buzgalom, amely - és ez a harmadik érdem - helyreállította a korábbi, hűzásokkal-összevonásokkal megcsönkített, eltorzított műveket, és eredeti, teljes drámákkal bizonyította filológiai igényességét. Mindezeket a törekvéseket egy realista stílusegységben újjászülető színjátszás képviselte. Az eredmények közismertek: egy évtizedre vonzóvá tették Shakespeare-t. Hanem a következő évtized már alig hozott újítást, ritkán adott szellemi izgalmat, mű-vészi élményt. Nem üres udvariasság íratja ide, hogy a közelmúlt próbálkozásaiban is akadt figyelemre méltó. Egy-egy kiváló alakítás, néha a díszlet eredetisége, máskor a sablonok közül kitörni vágyó alkotókedv vagy a mű hatását fokozó színpadi ötletesség szolgált rá az elismerésre. Eseményszámba menő, egységes, új koncepcióra épülő előadás azonban nem született. Ez a dióhéjba sűrített előzménye a Nemzeti Színház *Athéni Timon*-felújításának. A kísérlet a jelen szellemi szükségleteihez igazodó Shakespeare-interpretálás egyik próbája magyar színpadon. Nem problémátlan, és nem is következetesen kivitelezett, de olyan produkció, amelynek nincs vége a függöny legördültével.

Major Tamás meg sem kísérli, hogy ívbe rakja a széttöredezett jeleneteket. Nem keres összefüggést, ahol nincs, eszébe sem jut mimikával vagy gesztussal pótolni a szöveg hiatusait. Felfogása szerint ebben a darabban szólószámok követik egymást. Egy életidegen álmodozó tündöklésének és bukásának groteszk epizódjai sorakoznak, az abszurditás érzését is felkelte, a látott-hallott eseményektől elválasztó távlat megőrzésére hangolva. Major ehhez a cirkusz formáját és eszközeit választotta. Kérdés azonban, hogy a maga elé tűzött cél megközelítésének ez az interpretálás egyértelműen megfelel-e? A távlatmentést segítő cirkuszi zene (Eötvös Péter munkája), a színészek készülődése, a köntösökkel rohángáló személyzet és jó néhány jelenet mutatványosságai eléri kívánt hatást. Másrészt kétségtelen, hogy a köntösökkel úzott játék túlhajtsa, porondszínpad következetes alkalmazásának lehetetlensége, a cirkuszba illesztés realkalmatlan, más típusú jelenetek közegellenállása jogos kifogásokat vált ki. A rendező merészége nemcsak futópályát épített, hanem gátakat és kitérőket is állított, pedig jobb volna, ha Timon - a hasonlatnál maradván - síkon-egyenest közelítené meg az előadás jól ki tűzött célját. Ennek ellenére a színpad kivitelezésben is dominál a dicsérni való A fémváz szerkezeteket mozgó dísz let a gyors helyszínváltás, a játéktér szűkítés-tágítás és az értelmezés igényei nek egyaránt megfelel. Világrendet érzékeltető atmoszférájával egyszerre regisztrál és kritizál. A nyíltan konstruktivista díszletmegoldás szürkeségét, szigorú, hierarchikus kötöttségét a jelmezek fantáziakavalkádjá oldja-színezi. Egyeseket

ez Fellini látomásaira emlékeztet. Nem baj. Major ugyanis önálló funkciót ad a scenikai elemeknek. Szellemes-izgalmas játékosága a finoman jelzett időszerűség és egy mesészerű stilizáltság kettősségében találta meg az előadás vizuális élményét. Kiváló partnerei: Csányi Árpád díszlettervező és Vágó Nelli jelmeztervező.

A darabértelmezés bizonyító erejű realizálását fegyelmezett, önfeláldozó és tehetséges együttes vállalta. Mindhárom jelző hangsúlyos, mert az ilyenfajta színjátszást csak e három képesség kölcsönhatása teheti élményszerűvé. A szerepet körüljáró, inkább kívülről, mint belülről megmutató ábrázolás önmegtartóztatást kíván. Meg merem kockáztatni, hogy ez a játéktípus a miénknél intellektuálisabb hagyományú színházi kultúra köze-gében is ellenállást vált ki, mindenek-előtt a színészek egy részéből. Nálunk ez a tudatos-ösztönös szembeszegülés erő-teljes volt, s részben még ma is az. Tiszteletet és elismerést érdemel tehát az a rendező, aki el tudja fogadtatni színészeivel az értelmi összehatást - mint fő célt - szolgáló *lejátás* követelményeit. Azt a művészi alapállást, amely szemben az *eljátás* illuzionista hatásrendszerével, érzelmi-indulati azonosulást kiváló természetével, a megmutatás és értelmezés kettős funkcióját tudja betölteni.

Ez a - nem látványos sikerre töre - fegyelmezett munka elképzelhetetlen önzetlenség nélkül. Viszont a tehetség lendülete nélkül sem érheti el célját. Az *Athéni Timon* felújításában jeleskedő színészek - Suka Sándor, Gelley Kornél, Pathó István, Tyll Attila, Fülöp Zsigmond, Sztankay István és kollégáik - célba jutnak. Jó - helyenként kiváló - a címszerep megformálása. Iglódi István továbbgondolatja a nézővel Shakespeare drámáját. Szereplejátásával egyensúlyt kereső megfontoltságot, józan ítélőképességet állít Timon korlátok nélküli jótékonyága és vadul kirobbanó gyűlölködése mögé. Alakításával mértéket teremt az antihős groteszk szánalmasságának felméréséhez. Testi-lelki alkata teszi erre alkalmassá. A Major-féle koncepció-nak - a különböző nyilatkozatokban említett okoktól függetlenül is - ilyen ifjú címszereplőre van szüksége. Ha valaki öregember létére ennyire hiszékeny és gyanútlan - inkább neveséges. Iglódi viszont a személyes sors zuhanásán kívül egy rossz világ embertelen rendjével is szembesít. Sima aggálytalansága, gyanútlan bizakodása figyelmeztet: így is lehetne, voltaképpen így kellene élni, barátokozni, emberi kapcsolatokat teremteni.

SHAKESPEARE: ATHÉNI TIMON (NEMZETI SZÍNHÁZ)  
IGLÓDI ISTVÁN (TIMON) ÉS AGÁRDI GÁBOR  
(FLAVIUS)

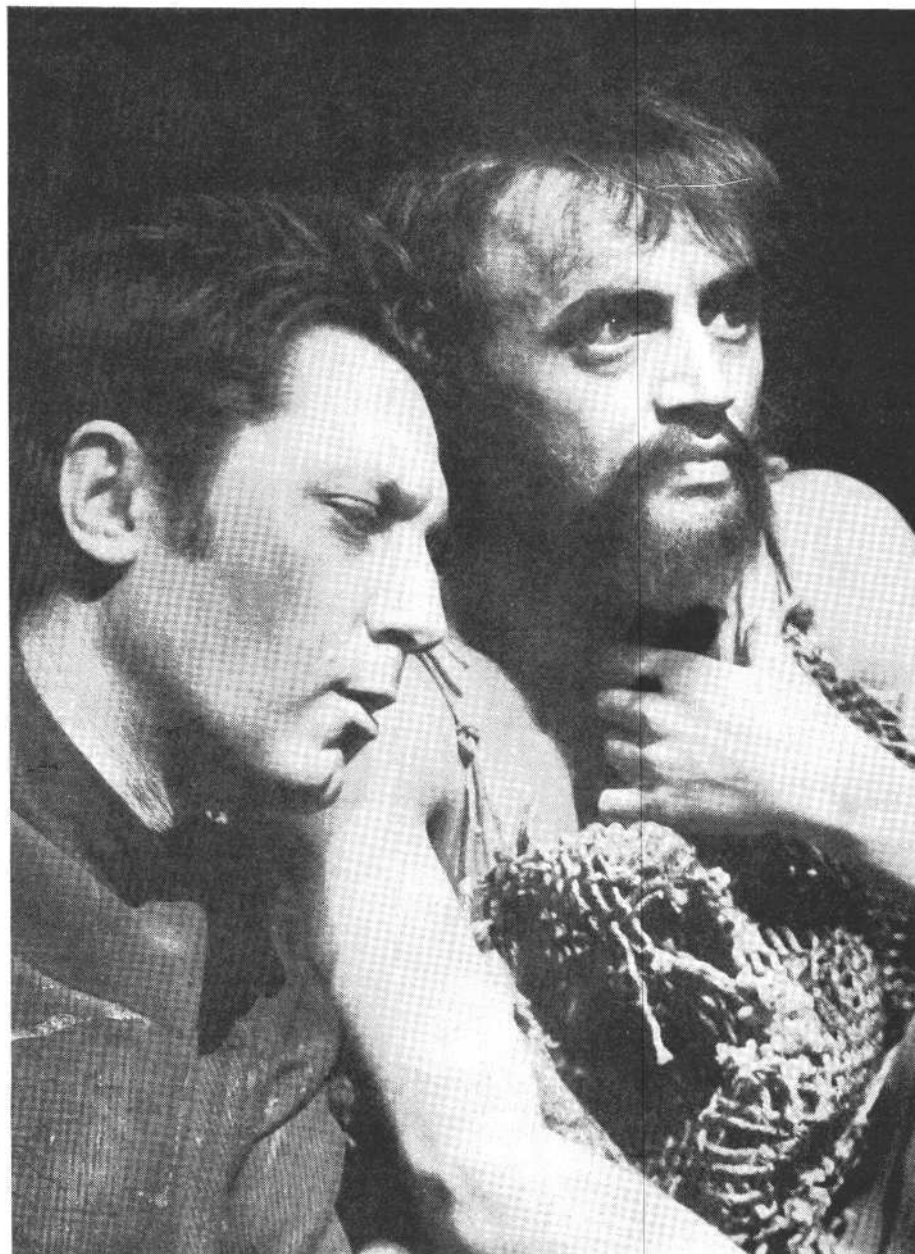
ÓZE LAJOS (APEMANTUS) ÉS IGLÓDI ISTVÁN  
(TIMON)

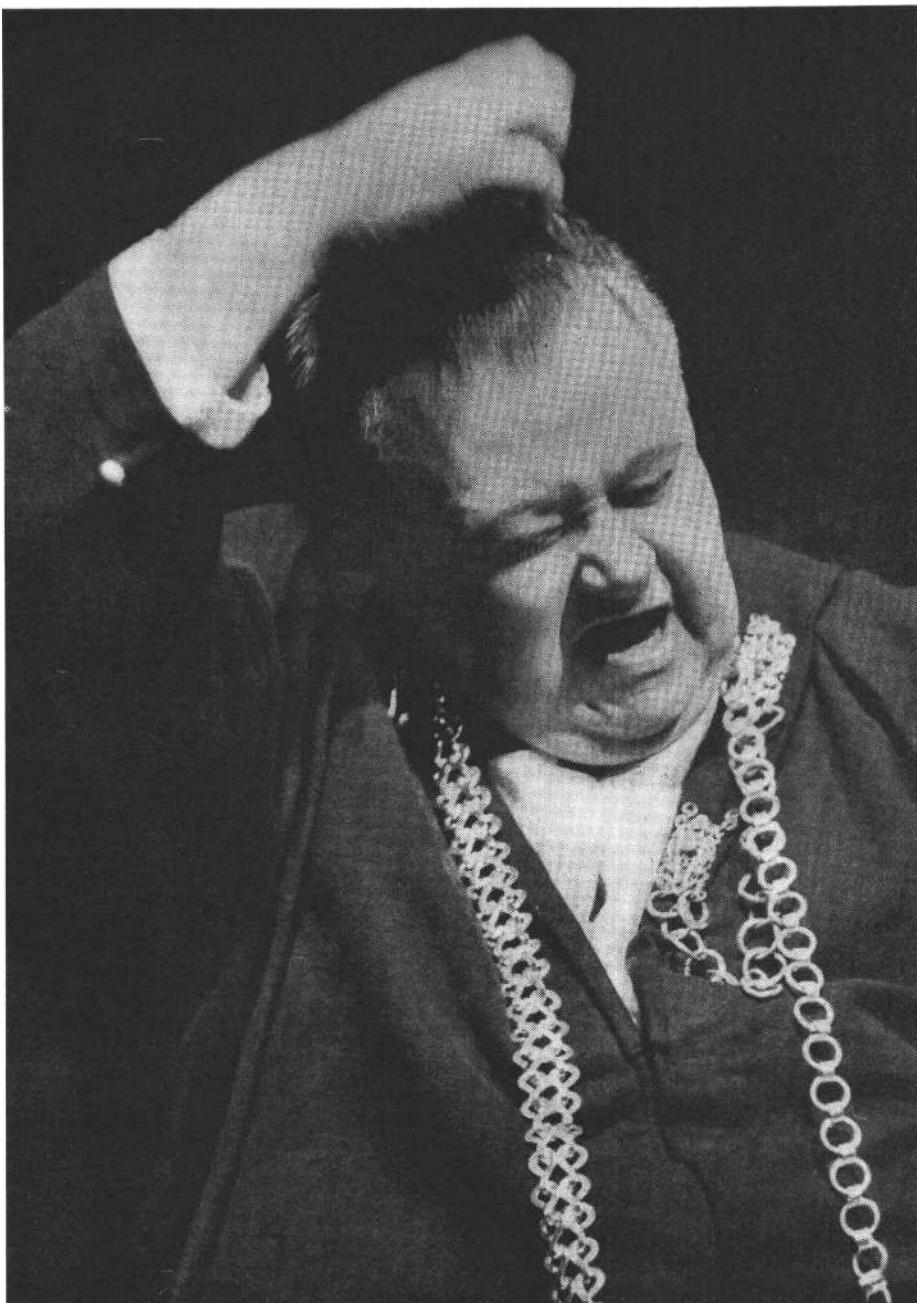
Tetszett Iglódi finom anakronizmusa. Mert nem elég az, hogy a mai arany-iffúság divatos öltözékére emlékeztető jelmezt ölt. A személyiség hitele teheti csak meggyőzővé a múltat és jelent egy-másbajátszó párhuzamot, amiből a dráma értelmezése kinőtt. Tetszett továbbá a tönkremenéstől a visszatérés megtagadásáig emelt indulatskála. Amikor Timon megtudja, hogy nincstelen, hogy barátai támogatására szorulna, Iglódi alig érti, mi történt s hogyan történt. Eszébe sem jut, hogy megtagadhatják tőle a segítséget. Amikor pedig kiderül, hogy tejben-vajban fürdetett, ajándékkal elhalmozott hívei tudni sem akarnak többé róla, az első reagálás - Timon tudatos-sági szintjének megfelelő találattal - valóban cirkuszi; bohócokhoz vagy gyerekekhez illő. Ez az ebédmehívás - forró vízre, spriccelésre.

A következő fázisban: Timon örjöng és mindenkit elmar maga mellől. Kitérései erőteljesebbek lehetnének, hiszen itt a megsebzett fájdalom még csak ösztönből, gondolatok nélkül munkál. Annál jobban megoldotta Iglódi a nagy fordulatot, a rádöbbenést, amely az egyes emberek gyarlóságainál mélyebb okra vezeti vissza a történeteket. A régi Timon a talált kincs birtokában talán újakezdené az aranyéletet. Az új Timon elpusztítaná azt a társadalmat, amely megrontja, egymás ellen ugrasztja a jobb sorsra érdemes embereket. Ezért adja aranyait Alcibiadesnek, bár tudja, hogy Athén egyelőre rendíthetetlen, s elég erős, hogy csellel-alkuval kibékítse a hadvezért. Iglódi érezteti: a reménytelenség és az undor dönti sírba, nincs más útja.

Timon ellenpontja az előadásban: Agárdi Gábor mint Flavius. Nemcsak az uráért aggódó szolgát játssza, hanem a cirkuszi játék bonyolítójaként a tények és az értelem embere, a realitás megmutatója. Agárdi érdeme, hogy ez a szárazságra, kiszámítottságra csábító szerep humort és lírát is kapott.

Az *Athéni Timon* titokzatos mű, és éppen rejtélyességével, gondolati értékeket rejtő szokatlanságával, formai töredékességével keltette fel Major Tamás érdeklődését. A Shakespeare-irodalom zöme - amint ez köztudott - a nagy tragédiák mércéjét alkalmazza, és elnéző vagy csodálkozó minősítéssel sorolja Timont a gyengébb darabok közé. Inkább az okok kutatása közben mutatkoznak nézeteltérések: vajon sértődöttség, vallási kétely vagy talán súlyos betegség készítette Shakespeare-t a disszonáns akkordokkal teli mű megírására. Ami pedig a formát illeti, a történelmi össze-függéseket is számon tartó szerzők megállapították: az *Athéni Timon* vissza-esés az egyszer már meghaladott moralításba, a világ és a jellem gazdagsága





SHAKESPEARE.: ATHÉNI TIMON (NEMZETI SZÍNHÁZ)  
SZENDRŐ JÓZSEF (ELSŐ SZENÁTOR)

helyett eszme- és magatartástípusokat felvonultató középkori színjátéktípusba.

Találunk ellenvéleményt is. Josef Gregor, osztrák színháztudós például éppen ezt a lépést értékeli. Szerinte Shakespeare ebben a késői drámában új tartalmak szokatlan - épp ezért erőteljesebb - hatást kiváltó megformálására tett eredményes kísérletet. A színház megújításán fáradozó rendezők és teoretikusok - például Bert Brecht és Jan Kott - ugyancsak az előrelépés jelentőségét tulajdonítják ennek az 1608-ban, *a Coriolanus-szal* egy esztendőben született műnek. Vagyis a drámát szinte megelőzi egy másik dráma, az újraolvasást előkészíti a korábbi újraolvasók fontos elvi kérdéseket felvető vitája.

Major Tamás egy nemzetközi polémia ütköző nézeteinek ismeretében kezdte el tanulmányozni *az Athéni Timont*. Eredetiségét megőrizve hasznosította a szem-

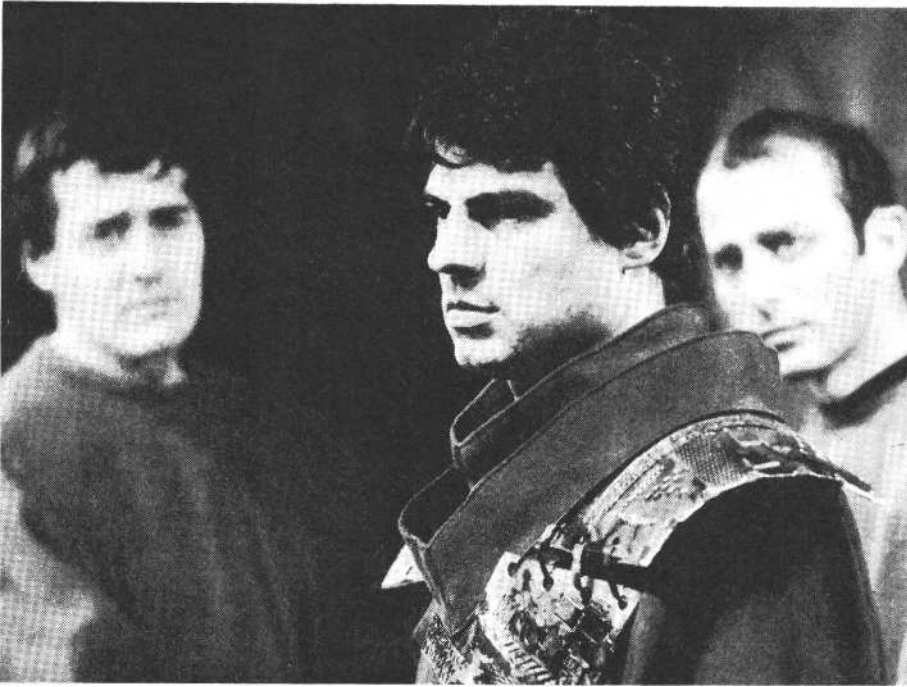
pontokat, amelyek a shakespeare-i gondolatvilág és emberismeret mába ültetésének szándékából nőttek ki a különböző alkotóműhelyekben. Önállósága - s ez nem kis teljesítmény - attól is megóvta, hogy csak vagy főképpen az is-mert Marx-kommentár alapján építse fel a budapesti előadást. Marx a pénz elidegenítő hatalmát megfogalmazó példaként idézte Timon egyik monológját. Ebből következik a darab értelmezésének alapkérdése: mennyire tudatos Timon, mennyire érti meg azt a társadalmat, amelynek varázsszerepéről politikai gazdaságtani-filozófiai tanulmányba emelhető megállapításokat tesz. Major Tamás - szerintem helyesen - antihőst formált Timonból. Ez a felfogás egyetlen határozott mozdulattal zárójelbe rakja a művel és hősével kapcsolatos kifogásokat. Azt az ellenvetést, hogy Timon nem tragikus hős, hogy katarziséhoz magasabb-

ról néző költő kellene, hogy Shakespeare itt nem teremtett távolságot a címszereplő túlzó hevességű, éretlen kitörései és ön-maga világismerete között. Timonban - olvassuk a Shakespeare-irodalomban - nincs nagyság, lázongása gyermekes, embergyűlöletének foka és formája inkább komikus, mint tragikus, s hogy nem is ember, ha Shakespeare egyénítő jellem-ábrázolásának, pszichológiai remekléseinek szintjéhez viszonyítjuk.

Mit felel minderre a Nemzeti Színházban látott felújítással Major? Timon nem hős, nincs tragédiája, sem katarzisa. Hevességének éretlensége, túlzásainak meggondolatlansága nem a távlatlatteremtő szándék hiányából következik, hanem abból, hogy Shakespeare ebben a darabban ilyen címszereplővel akarhatott felismeréseire döbbsenteni. Vagyis helytálló a gyerekességre, a komikus vonásokra, egyetlen tulajdonság szinte mániákus felnagyítására, a részletező-egyenítő jellemábrázolás elvetésére utaló megfigyelés, csupán a belőle vont minősítés indokolatlan. Feltéve persze, hogy nem elvont esztétikai normákkal, hanem a szerző szándékaival és korunk igényeivel mérjük a teljesítményt.

Timon az első részben jóhiszemű pazarló, szünet után keserű embergyűlölő. Látszat szerint e két véglet egymást kizáró ellentéte csak egy féktelen fantázia csapongásával magyarázható. Nem szükséges bővebben részletezni, hogy ez a kézenfekvő értelmezés mennyire közel állt a romantikus-deklamáló és a valószerűséget restauráló Shakespeare-játszás képviselőihez.

Az 1969-es felújítás határozottan szakít a múlt megoldásaival. Abból indul ki, hogy Timon kétféle - a felszínen csak pálfordulást jelző - magatartása ugyanannak az alapállásnak következménye. Egymást feltételező tükörkép. Timon a korváltás emberi-társadalmi viszonylatainak mobilitását fel nem fogó tájékozatlanság, a jó szándékban is sajnálnivaló korszerűtlenség megtestesítője. Számunkra alig fontos, hogy Shakespeare maga mennyit szenvedett meg a timoni zavarból, hogy a nagy monológokat tápláló személyesség az írói subjektum üzenete vagy pedig csupán a költői átélés teljesítménye. Tudjuk, hogy az utóbbira is gyakran mutatott példát. De ismétlem, ma ez másodrendű probléma. Annál izgalmasabb a mi kerkérdéseinkre, élményeinkre visszhangzó aktualitás. Az, hogy a föltétlen és gyanútlan bizalom, a világ bonyodalmaira, új jelenségeire vak naivitás milyen gyakran jár együtt a rá-döbbenés bosszúságából és megszegyenf-tettségből fakadó világ- és embergyűlölettel. Talán nem kell hosszasan bizonygatnom, hogy ez a problematika - analógiák fölé emelkedő szerkezeti egyezéseiben - mennyire összérímel bizonyos



SHAKESPEARE: ATHÉNI TIMON (NEMZETI SZÍNHÁZ SZOKOLAI OTTÓ (SZENÁTOR), SZTANKAY ISTVÁN (ALCIBIADES) ÉS PATHÓ ISTVÁN (SZENÁTOR))

## EMŐDI NATÁLIA

### *A fiatal Athéni Timon.*

Az első próbák idején a meghökkenés és értetlenség hangjai hallatszottak. Athéni Timon: Iglódi! Hogy képzelhető el Timon fiatal embernek? Az 1935-ös előadásom Somlay Artúr játszotta. Mi lesz ebből?

Az eredmény érdekes felfedezés: Shakespeare e késői művét körülvevő érdektelenséget az elmúlt színházi korszakok konzervatív beidegződése okozta. Timont csak fehér szakállal, jóságos öregként tudtuk elképzelni, aki egész életében hitt az emberekben, minden vagyonát rájuk pazarolta, s végül rá kell döbennie, hogy a pusztulásban senki nem nyújt felé segítő kezet. Ez a felfogás természetessé tette a romantikus ábrázolásmód szélsőségeit is, hiszen Timon így romantikus figura. Gyermekien jóságos, naivan hisz, majd élete végén, a keserves csalódás után elkeseredetten mennydörgi átkait a gonosz világra. Korunk racionalista szemlélete számára az öreg Timon nem lenne több oktan pazarlónál. Ha valaki egy életen át képtelen átlátni a talpnyalás és a hazugságok hálóján, elég együgyű ember ahhoz, hogy csalódása és pusztulása legfeljebb nevetséges lehet, de semmi eset-re sem tragikus. Timon megfiatalítása révén a shakespeare-i szöveg a századok távolából is mai gondolatokat tud közvetíteni, melyek Iglódi Istvánban érző és értő tolmácsolóra találtak.

#### A csúcson

Az élet csúcán levő Timont Iglódi alakításában kiegyensúlyozott, nyugodt, derűs fiatalembernek látjuk. Az a ritka kivétel, akinek karakterét a pompa, a vagyon és a népszerűség még nem deformálták. Magatartásának alaphangja a nyíltság és szívéllyesség. Fiatalos kedvvel szereti és élvezzi az életet, s boldogságáért szüntelen hálát érez mindazok iránt, akik számító hízelgésükkel körülveszik. A vendégeit fogadó Timon ajkán barátságos mosoly ül. Szívéllyes házigazda, túláradó boldogságában szinte szeretné magához ölelni az egész kétes értékű társaságot. Iglódi Timonja gyerekes önfeledtséggel, örömtől csillogó szemekkel nyugtáz minden semmitmondó hízelgést. A meghatottságtól elcsuklik a hangja, amikor a hála és köszönet szokványos frázisai záporoznak körülötte. Naivságában nem látja meg a mohó pofákat, a sunyi összekacsintásokat, s min-

gondjainkkal, mélyebb-igazabb valóság-ismeretet igénylő programunkkal.

Major Tamás értelmezésének érdeme, hogy az *Athéni Timon*, ez a lekezelt, másodrendűnek tartott dráma most nagy gondolati erővel figyelmeztet az elemzésben jelzett végletek kiküszöbölésének szükségességére és lehetőségére. Az értékorientáció történelmi meghatározottságáról van szó. Timon bizodalma dicséretes erény lehetett egy olyan társadalomban, amelynek mozgástörvényei, érdekei, megmásíthatatlanul determinált erkölcsi normái egybevágtak azzal a föltételezéssel, hogy a baráti szolgálat szent és minden körülmények között viszonzásra érdemes. Timon balsorsa valóban nem tragédiája -, hogy az ő Athénjában megfogalmazott emberi közösség másféle törvényszerűségeket nótájára járja a táncot.

Shakespeare gondolatgazdagsága nem éri be ennyivel. Azt is emlékezetünkbe idézi, hogy a valóság adottságait, a végbement változásokat negligáló együgyűség a legjobb igyekezettel is inkább rontja, semmint javítja környezetét. Major rendezésében ez a mellékfigurák kulcsa. A színpadra vitt relációban rosszabbak önmaguknál. Önzőbbek, haszonlesőbbek, mint más viszonylatokban, olyan esetekben, amikor nem csábítja őket a timoni hiszékenység. Timon - ismétlem - antihős, akivel Shakespeare természetesen nem is akart azonosulni. De mint-hogy a filozófiai parabolát nem tévesztette össze a téleldrámával, s meg tudta különböztetni a dialektika fogékonyságát és a metafizikus prekonceptiók merev élettelenességét: Timonjával olyasmit is kimondat, ami függetlenül Timon korszerűtlenségétől - akkor is, ma is idő-szerű. S ezeket a gondolatokat - a pénzről, az embert önmaga ellen fordító el-idegenedésről - a meggyőződés költői hevével szólaltatja meg.

Más összefüggésben is alkalmazza ki-próbált művészi eszközeit. A dráma - tárgyából és tartalmából következő szaggatottsága ellenére módot talál az ismert párhuzamos szerkesztés beillesztésére. Apemantus - a kiváló Öze Lajos - embergyűlölete előlegezi Timonét, de azt is aláhúzza, hogy a tönkrement milliomos kivonulása nem póz. A cinikus bölcs szajátépő átkozódásai Timon bujdoklásában halálíg következetes ön-száműzés közelébe sem jut a szidalmazott világ mélyebb összefüggéseinek, a deformálódások okainak, Timon megsejti a pénz hatásmechanizmusát. Személye iránt rokonszenvet ébreszt, ezen túl azonban még nyomatékosabbá teszi egy magatartás képtelenségét, a mindenkori időszertürlenség abszurd voltát. Erre is Major Tamás rendezése hívja fel a figyelmet. Az ő újraolvasó fogékonysága hívta elő a dráma gondolati értékeit, lappangó aktualitását.

*Shakespeare: Athéni Timon, Nemzeti Színház. Fordította: Szabó Lőrinc, rendezte: Major Tamás, díszlet: Csányi Árpád, jelmez: Vágó Nelli. Szereplők: Iglódi István, Tyll Attila, Csurka László, Fülöp Zsigmond, Pathó István, Széll Richárd, Gelley Kornél, Suka Sándor, Benedek Miklós, Szokolay Ottó, Várdai Zoltán fh., Öze Lajos, Sztankay István, Agárdi Gábor, Versényi László, Blaskó Péter fh., Kun Tibor, Horváth József, Szacsvay F. László fh., Gyulay Károly, Tarsoly Elemér, Szersén Gyula, Usztics Mátyás, Kiss László István, Maklári János, Vogt Károly fh., Rajz János, Bus Kati fh., Sunyovszky Szilvia fh., Szirtes Ádám, Teszary László, Velenczey István, Sándor Géza, Bodonyi Béla, Szendrői József, Raksányi Gellért, Sugár Lajos, Izsóf Vilmos, Székhelyi József fh.*

den bókot, minden számító kis ajándékot nagystílusúan ráduplázva viszonzoz. Erzékelteni tudja: tiszta lénye idegen közegben mozog, és sejtetni a tragikus következményeket.

Szerető türelemmel fogadja az embergyűlölő Apemantust is. Évődő kedvességgel próbálja feloldani hideg gyűlöletét és a társaság iránti megvetését. Saját szidalmazását elnézően neveti mindaddig, amíg barátait nem kezdi ki Apemantus nyelve. Itt hagyja el Iglódi ajkát az első, még szelíd, de határozott vissza-

utasító hang. A barátság szent dolog, és Timon nem tűri, hogy barátait gyalázzák.

De Timon mégiscsak nagy úr. Ahogy kulcsárja bátorlalan próbálkozását, hogy az értelmetlen adakozástól visszatartsa, egy türelmetlen kézlegyintéssel elhárítja, elárulja azt is, hogy a kedves szeretetreméltóság mögött kemény konokság rejtőzik. Ez az apró, kis türelmetlen gesztus már jelzi a későbbi hajthatatlan Timont, akit elhatározásától semmi emberi szó nem tud eltéríteni.

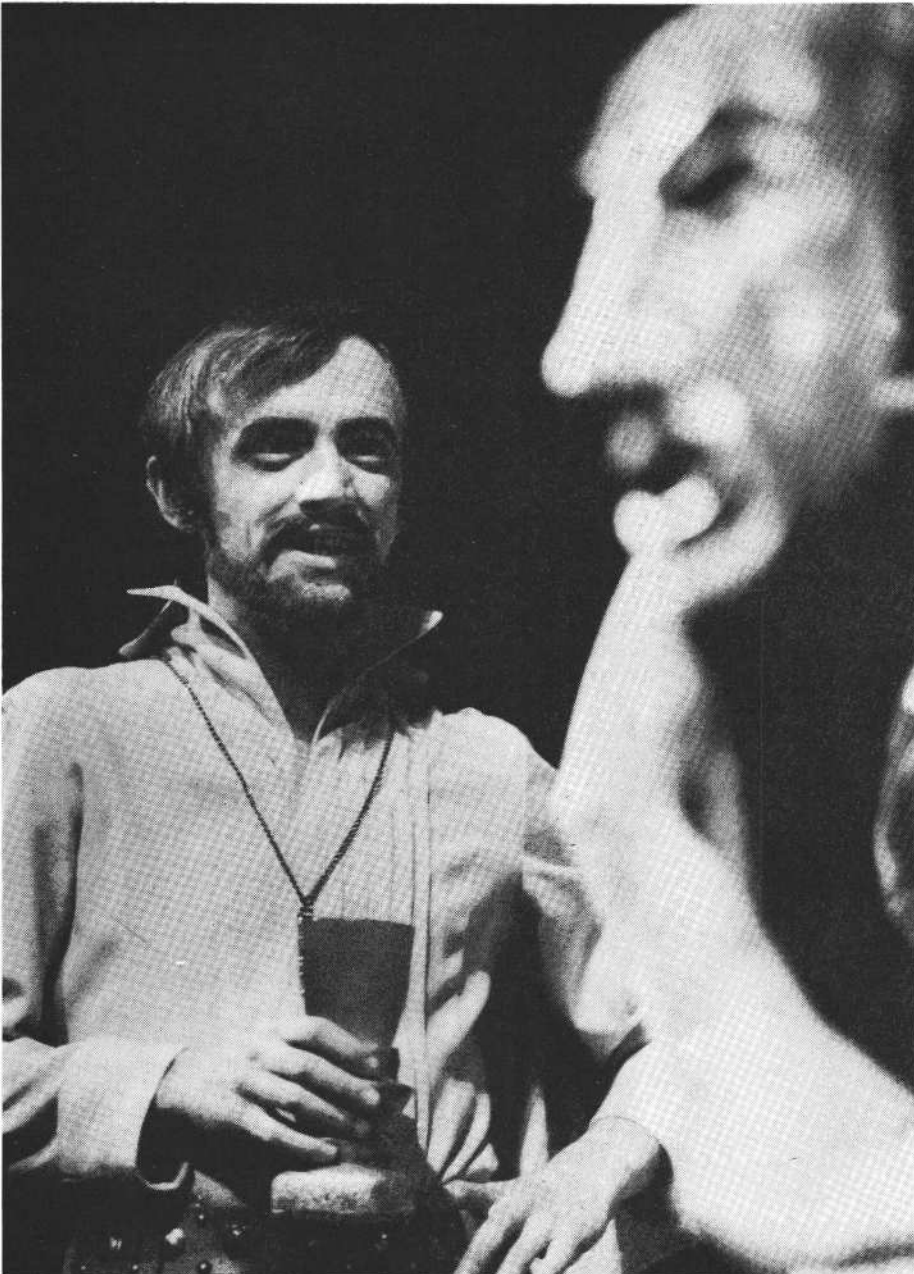
### *Szembenézés a valósággal*

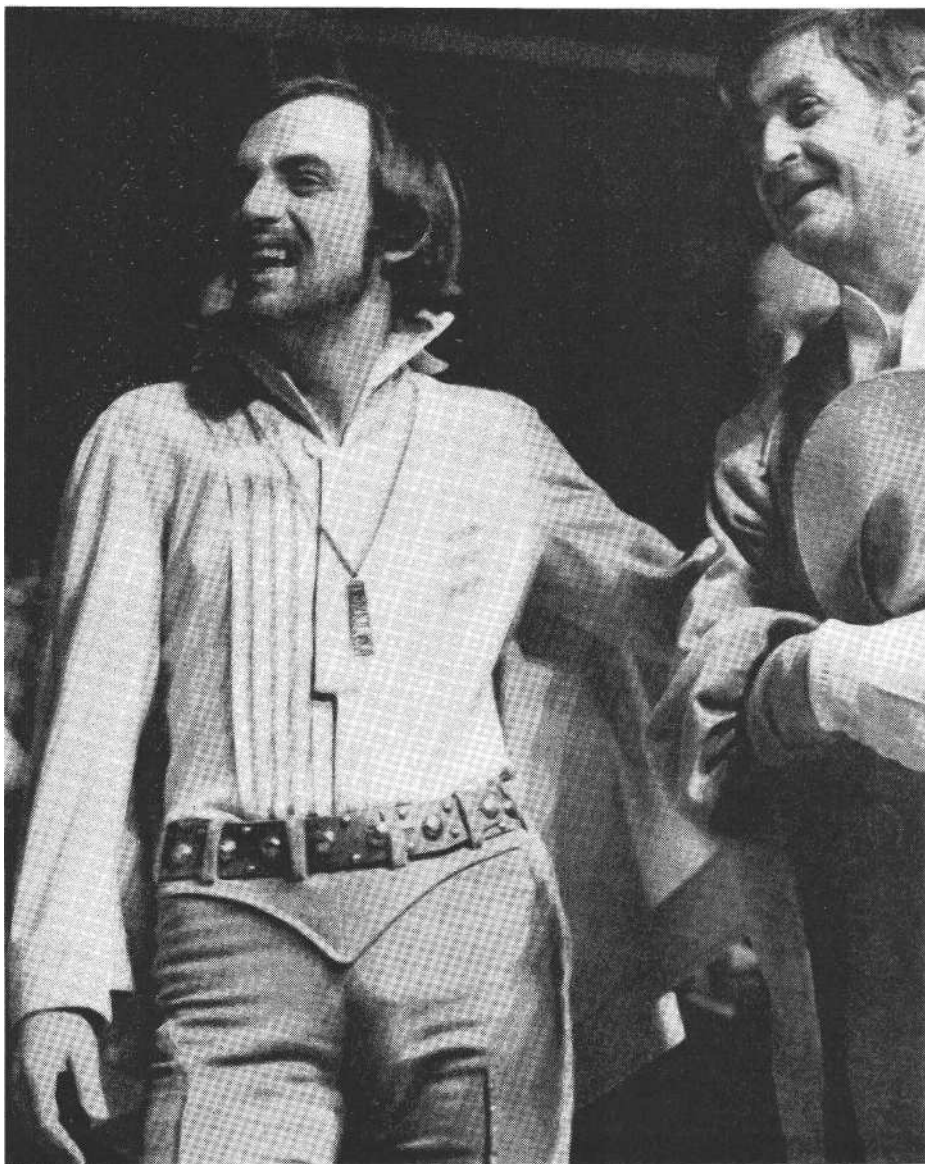
A vadászatról derüsen és biztonsága tudatában érkező Timont hitelezők hada várja. Iglódi arcán a derüt a meglepetés és a bosszúság váltja fel: sietne a társasághoz, a gondtalansághoz szokott ifjút unatja a hozzá méltatlan foglalatosság. De megismeri valódi helyzetét, s néhány percig teljesen új Timont látunk. A szelíd mosolyú ifjú sapkáját *nagy* erővel földhöz csapva, a dühtől magánkívül robban a színpadra, félrelökve, aki éppen az útjába kerül. Első dühe a kulcsár ellen irányul, hogy nem tájékoztatta időben romló anyagi helyzetéről. De amint rájön, hogy igazságtalan, helyzete pedig reménytelen, éktelen dühe, ahogy jött, úgy el is párolog. Régi, derős biztonsága visszatér, míg szolgálait a barátokhoz küldi kölcsönért.

Mikor szolgálai üres kézzel térnek haza, elérkezik a sorsdöntő felismeréshez. A kifosztottság, az elárultság ténye felnyitja végre a szemét, de a naiv és hiszékeny ifjú számára túl nagy a csapás. A sokk-hatás akkora, hogy lelki egyensúlya felborul. Nem tud és nem akar szembenézni az áruló világgal. A hitelezők szemtelen, lármás követelődése azonban mégis előcsalja szobája magányából. Őrjöngve, szolgálai szorításából kitépve magát ront a színre, vérét kínálva az uzsorásoknak törlesztésül. Míg előző színre-lépésekor a felháborodás és a düh sarkallta kemény, száguldó lépteit, s teste tele volt energiával, ruganyos lendülettel, itt az elkeseredés és a halálos sebzettség fájdalma viszi elgyötört testét. Nem fizikai ereje, hanem a kétségbeeséstől és a vad gyűlölettől lobogó tekintete készíti meghátrálásra az uzsorások hadát. A fellobbant fizikai indulat szüli a háborgó lélek bizarr ötletét: az áruló barátok megszégyenítését.

### *A búcsú*

Timon újra lakomára hívja barátait. E jelenetben Timon új oldalát mutatja Iglódi. Már csak játssza régi énjét, a nyájas, könnyed nagyurat, aki mosolygó hálával nyugtázza a hízlgő bókokat. Gesztusai a régiek, tekintete azonban metsző, vetkőzteti a lelkeket. Már a sima homlokok mögé lát, tisztában van a hízlgő és mentegetőző szavak valódi értékével. Udvariassága mögött kitörni készülő indulat feszül, mely alig várja, hogy fékét ledobva elszabadulhasson. „Fedőt föl! Kutyák, lefetyeljetek” - üvölti, és a forróvizes edények tartalmát szemükbe, fejükre loccsantja. Timon dühe őrjöngve tombol: nem az elvesztett vagyon gyöttri, nem a jövő nyugtalanítja, hanem elra-





SHAKESPEARE: ATHÉNI TIMON (NEMZETI SZÍNHÁZ IGLÓDI ISTVÁN (TIMON) ÉS TYLL ATTILA (LUCIUS))

D. FEHÉR ZSUZSA

## Az Athéni Timon jelmezei

Az Athéni Timon rendezése a kontrasztozokra épült. A klasszikus dráma időtlen mondanivalóját a szerepek értelmezése, a scenikai megoldás, de a kosztüm is aktuális tartalommal tölti meg. Az alapvető, feloldhatatlannak látszó el-lentét, az aforizmákkal teli szöveg dús áradása, az eszme-futtatások ravasz retorikája és a szüntelenül mozgó ember-csoportok, cirkuszi fürgeségű díszletező szereplők között a mai néző számára a szellemi-érzelmi készenlét izgatott atmoszféráját teremti meg. Maradjunk ez-úttal a figurák öltöztetésénél, a díszletekkel egybehangzó vagy a koncepcióval disszonáns jelenségeknél. (Kosztüm: Vágó Nelli, díszlet: Csányi Árpád.) A két mondatban összefoglalható tartalom, amely az ember okatlan hiszekegyességének s a hálátlanság társadalmi betegségének drámai feldolgozását adja, napjainkra is érvényes igazság. Ezt az érzést tartja ébren a rendező mindvégig, annyira, hogy a néző végül is nem tudja, hogy a talpnyalók és cserbenhagyók velejéig romlott társadalmá fölött törjön-e pálcát, vagy minden dühét a főhősre hárítsa, aki a gyanútlanosság bosszantó ártatlanságával oszt kegyet és ajándékot a színpadon.

Összetett lett és kortalanná vált a shakespeare-i tartalom, ehhez idomulnak, vagy ezt bonyolítják tovább a szín-padi megjelenés eszközei.

A szereplők fizikai adottságai jól szolgálták a rendezői szándékot, a testben-lélekleben törekeny Timont laza, szétesett alkatú, kereskedőbe oltott urak veszik körbe, akik erkölceikkel és megjelenésükkel egyaránt a „pénz szenátorainak” pózában tetszelegnek. Előttünk vedlenek át a felfújt bíborruhákból, merev paróka-imitációkból kibújó esendő, szánalmas figurákká. Hasonlóan disszonánsak a sárga lovaglóöltönyök, melyek az angol eleganciát parodizálják. A szolgák naturbursch figurái a vásári komédiázással, földön hempergőzéssel, uraságoktól levetett ruháikkal, gömbölyű-zsíros formáikkal ellenpontosozzák Timon házának légies-emelkedett szellemi atmoszféráját. A színpadi helyszínjelzésben kitűnő szerepet betöltő karcsú szék-építmények ennek a szüntelen mozgó, színes társaságnak, a ház vendégeinek komikusan labilis alépitményt szolgáltatnak, de a szín-padképben grafikus elemmé szelídülő bútorok öreg, vaskos fatörzsek szerepét

bolt hitét, az emberekbe vetett bizalmát siratja.

Szemében a téboly fénye csillog, tor-kából a hangok akadozva törnek elő, a fájdalom szinte fojtogatja. Teste az átok ritmusára hajladozik, s az indulat csúcán kígyózó mozdulatokkal dobálja ma-gát a levegőbe. Majd fizikai ereje fogytán az átok szavai is elcsitulnak, s mint akiből kifutott minden energia, lassú, nyújtott, szertartásba illő léptekkel, le-szegett fejjel távozik keserű csalódásainak színhelyéről.

### Az elkeseredés abszurduma

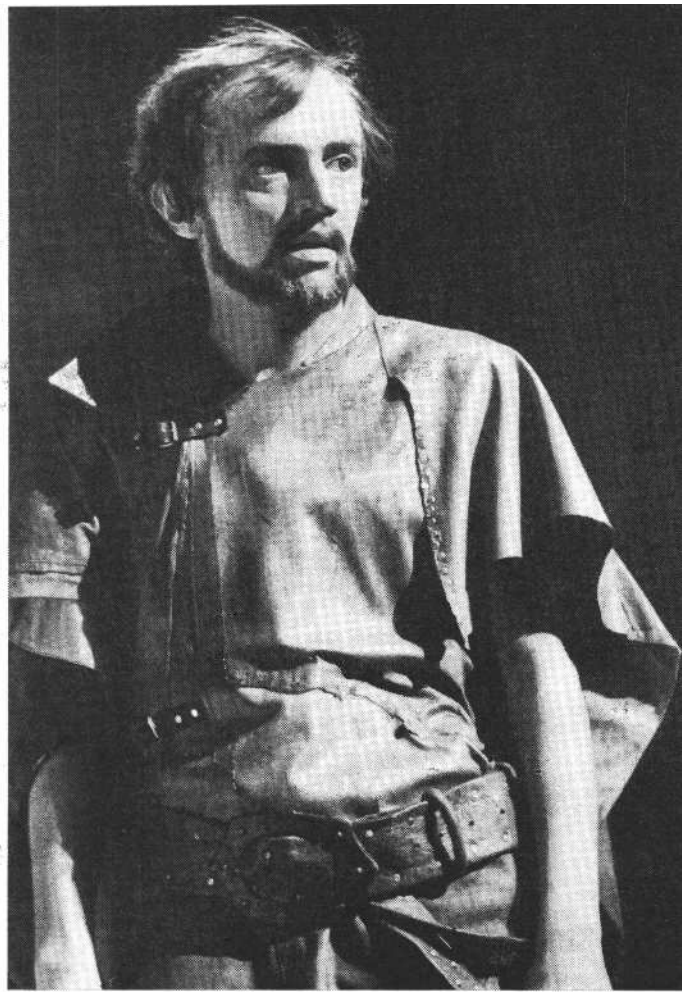
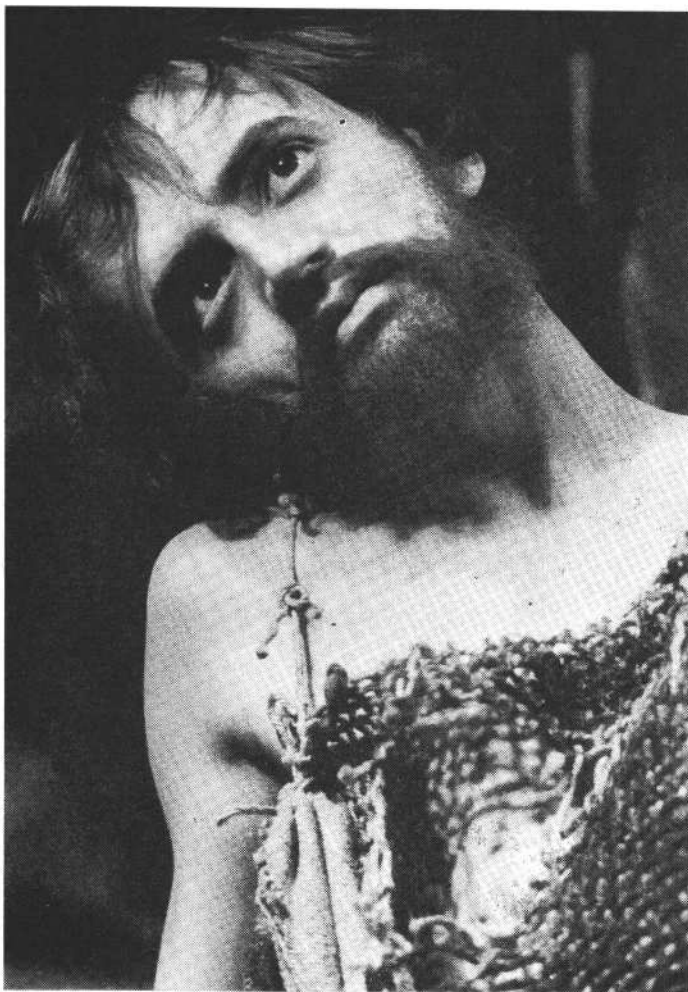
Timon az emberek elől az erdőbe me-nekül. Esettségét, szárnyaszegettségét nemcsak szánalmas rongyai, hanem egész lényének elgyötörtsége, meggörnyedt tar-tása, mozdulatainak ideges rebbenései adják. Magányos farkas, aki nem akar embert látni, s mindig kész rá, hogy be-lemarjon bárkibe. Az indulatok heves ki-törését felváltotta a csendes és szívós embergyűlölet, a társadalmon kívüliség állapotának gúnyos, kihívó vállalása. A mások bűnétől halálra sebzett lélek teljes lelki deformálódását látjuk, aki tu-

datosan akar kiirtani magából minden emberit, mert ami emberi, már azonos-ságot jelent a gyűlölt világgal.

A véletlen próbára teszi kiábrándult-ságának szilárdságát. Kincsekhez jut, s így visszatérhetne az emberek közé. A kincs láttán szemében tükröződő rémület mutatja, hogy a lehetőség gondolata is végigfut agyán. De keservesen szerzett tudásából pokoli ötlet születik: a talált kincs töltse be igazi funkcióját, a pusztítást. A gyűlölet mámorával osztja az aranyat mindenkinek, akitől pusztítást remélhet. S tekintete közben valahová messzire néz, talán beteg lelkének ször-nyű vízióját látja: a teljes pusztulást.

Csak teste van itt a sírját készítő Ti-monnak, a hozzá intézett szavakat alig hallja. Lepereg róla minden emberi szó, és utolsó átkot küldve üzenetül az em-bereknek, száll sírjába.

Iglódi István Athéni Timonja a két-ségbeesésnek, a kiábrándultságnak olyan abszurditását nyújtja, amely az embe-riesség nevében hangzó segélykiáltás. Hatása túllép azon a fokon, ahol még lehangoló lehetne. Inkább felkavar, gon-dolatokat, indulatokat szül, figyelmeztet.



IGLÓDI ISTVÁN AZ ATHÉNI TIMON CÍMSZEREPEBEN

is be tudják tölteni, ha úgy hozza a játék. Csak elismeréssel beszélhetünk a rendező munkatársainak intellektuális érzékenységéről, amellyel a dráma új értelmezésének értő társaivá szegődtek, s finoman megtoldották, kiegészítették a mondanivalót. A magam részéről például örömmel fedeztem fel Timon hűséges szolgálóinak ruházatában a téglá színét, ebben a bizonytalan egysúlyú társadalomban az oszlopok biztonságát jelképező statikus figurákat, amelyekkel megtámogatta a mozgó szcenikai élményt. Hasonló segítséget kapott a jellemértelmezés Apemantus (Oze Lajos) lila farizeus-talárjával, nemcsak a különös intenzitású színnel, de az álosztály-harcosságra való finom utalással is. Ezt a törekvést hitelesíti a Bolond (Rajz János) dunnahuzat-eleganciája is, amely a pöffeszkedő uzsorások öltözetének ál-pompájára a „hátán háza, kebelén kenyere” fricskájával válaszol.

Vágó Nelli szellemesen ötvözi az antik Görögország, a shakespeare-i Anglia és a XX. század viseletét. Az egykori tógák posztószárnyacsökká alakultak át a színes ruhákon, a méltóságteljeséget parodizálva, a szűk nadrágok minduntalan szeszélyes vonalakat hangsúlyoznak, játékos formákban, feltűnő szegélyekkel gombolódnak a lábak külső oldalán, Timon hippióltözéke adakozó könnyedsé

gének remek kifejezője. Ez a megjelenésbeli alátámasztás a második részben váratlan fordulatot vesz. Amíg a kritika nélküli jószág és adakozás vonja köréje a szimpátia dicsfényét, nyegle és ficsúros a külseje. De amikor benne is felébred a természetes reagálás, a gyűlölet (és ebben már túlmegy azon a határon, amely pszichológiai ellentétpárja lehetne a megbocsátó, nagylelkű korábbi lelkiállapotnak), Keresztelő János remetemezét ölti fel. A modern világról ajkáról szelíden perog a szó a szeretet lágy hangjaival, a tengerparti erdőbe vonult, meg-csömörlött lázadó-átkozódó hős a meg-bocsátás külső burkát, az embert jobbító bibliai remeteszimbólumokat ölti magára.

Valódi játék folyik a színpadon, és ez nemcsak a cirkuszporond váratlan meglepetéseivel magyarázható, hanem azzal a feloldódással is, ami kiszélesítette, de egyben vitathatóvá is tette a mondanivaló igazságát. A rendező a nézőre bízva az erkölcsi tanulságok levonását, s ez a kiábrándultság érzését hozza: keserű ráébredést minden korok emberi hamiságára, hálátlanságára, balga jóhiszeműségére. Ezt próbálja irányítani a rendező az utolsó képek pattogó katonai bevonulásával: a fasizmus emléket kísértetiesen idéző terepszínű köpenyek, személytelenül való figurák brechti ízű valósá

gos megjelenésével. Minden addig volt kosztüm operett-könnyedségűvé válik, még a várost ostromló hadvezér, Alcibiades (Sztankay István) műanyag-vertezte, harcias sisakja is (akárcsak a szenátorok tasiszta csurgatással festett bronzjelvényei). Az erőszak, a valódi erőszak jut szóhoz ezeknek a katonáknak az alakjában, ruházatában, mozgásában, a megsemmisülés árnyéka vetődik a színpadporond háttérben csillogó rongyaira, s velük együtt a gép, a gondolkodás nélküli, az erény és bűn nélküli ember-gép lép be a cselekménybe. Itt már valóban csak Timon síron túlról küldött egyetemes átkozódása a megoldás, amely a tévelygő és gyilkos társadalmat egybefogja, egyszerre taszítja le és emeli fel.

Beszélnünk kell még a villanásnyi női szereplőkről, a táncarról. Ruháikat tervezőjük feloldásnak szánta ebben a gondolatébresztő környezetben. Talán a lírának, a könnyed mozgásnak ez a váratlan betörése inspirálta akkor, amikor tárgyias formáikat túlozva, helyenként karikírozva, szellemes egyveleget készített a sokféle korhetérátípusainak ruházatából, vidáman eljátszogatva a romantikus köpenyekkel, csillogó spanyol csizmákkal és tündérfátylakkal, nem rejtve véka alá az ezeregyéjszakai idomokat sem.

# A gondolattól az előadásig

TAAR FERENC

## Egy dráma születése

*Nap a város felett*

Debrecen város tanácsa dokumentum-dráma írásával bízott meg a város felszabadulásának 25. évfordulójára. Örömmel vállaltam a megtisztelő feladatot, s hozzá is kezdtem az anyaggyűjtéshez. Kazalra való jegyzetemet gyűlt össze. Kezdődhetett a darab megírása. Nem ment. Mert nem volt címe. Listákat írtam össze. Aztán egy tavaszi napon vastag, sötét fellegek meg cikkanó villámok kergettek be egy kapu alá. Megdördült az ég köröskörül, mintha ágyúk morajlottak volna. Félretemes vihar tombolt. Később elvonult, s a felhőrongyok közül megint kisütött a nap. Az emberek elő-jöttek a házakból, arcukat megfürdették a fényben. Ezt írtam a noteszembe: NAP A VÁROS FELETT.

Megtaláltam a darab címét.

Arról volt szó, ha sikerül kellő színvonalon megírnom a drámát, a Csokonai Színház október 19-én, Debrecen felszabadulásának ünnepén mutatja be ünnepi előadásban. Ilyenformán az írói vállalkozás, a rendezés, a mű eljátszása most nemcsak a színház, hanem a város ügye lett. Lezajlott a bemutató, a kritikusok, a szakemberek s a nagyközönség tagjai elmondták véleményüket a darabról is, az előadásról is. Nem fukarkodtak az elismeréssel, legjobb produkcióink közé sorolták. Éppen ez adott bátorítást és erkölcsi alapot ahhoz, hogy eleget tegyünk a szerkesztőség felkérésének, és nagyképszerűség meg kozmetikázás nélkül közreadjunk néhány visszaemlékezést, vitát, levélváltást arról a termékeny alkotói együttműködésről, amely Ruszt József rendező és közöttem ki-alakult a darab megszületésének gondolatától kezdve egészen a premierig.

Szerkezetileg három alaprétet képzeltem el. 1. Dokumentumok széles gyűjűjét emlékeztetés, felidézés és atmoszférateremtés céljából. 2. Féldokumentumok rétegét: emberi arcokat, figurákat, kis történeteket, jellemző eseményeket, amelyek nemcsak humanizálják az anyagot, hanem hitelesítik is. 3. Legbelül - magként - helyezkedik el a Gulyás-család története. Átlagos debreceni család sorsa, amelyben mások is nemcsak debreceniek! - fölfedezhetik életük mozzanatait és (mint volt szemtanúk) lemérhetik rajta az író bátorságát, őszinteségét és igazmondását.

„Jóskám! A felszabadulásról darabot

írni nagy felelősség! Írtam egyik levélben Ruszt Józsefnek. - Vajon elegendő 25 esztendő ahhoz, hogy az akkori eseményekről hitelesen, őszintén írjak? A nézőtér szemtanúk ülnek majd, minden szavamat ellenőrzik. Ha mellébeszélésen vagy éppen hazugságon kapnak - minden elveszett. De meddig mehetek el az őszinteségen és bátorságon? A politikai légkör, amelyben ma élünk, lehetővé teszi a nyílt beszédet. De, tudod, a reflexek! Meg a rossz emlékek, amelyek korábban devalváltak az őszinteségre buzdító szándékokat. Semmiképpen nem fogok hazudni, inkább nem írok semmit. Itt van aztán az utánunk jött nemzedékek sora. Lehet, szabad ne-kik mást mondani a felszabadulásról (hiszen akkor még nem is éltek!), mint az igazságot? Ki tudja, milyen és hány-féle emlékezésből, szüleik, rokonaiik érzéseiből vagy indulataiból tevődik össze bennük a felszabadulás képe? Menynyire igaz ez a kép? Hátha torz? És hát-ha igazabb, mint amit féligazságokkal én elmondanék? Nem venném a lelkemre, hogy félrevezetem a fiatalokat! Ismerniük kell - méghozzá emberközelből! - azt a sorsdöntő időszakot. Megvan, te! Azt hiszem, éppen most találtam bele a nyomba, miközben e sorokat írom: emberközelbe hozni a felszabadulást! Hát ez az! Ahogyan volt és ahogyan a mából látjuk. Most kezdenek jönni az ötleteim: mi lenne, ha a felszabadulás eseményei-nek földidézése kapcsán megpróbálnám - sorsokon, gondolatokon keresztül - át-fogni az elmúlt negyedszázadot is? Izgalmas vállalkozás lenne, mi? Ehhez igazán volna kedvem! Máris kezdenek zsongani körülöttem a gondolatok, mint a nyugtalan muslincák. Mi a véleményed az ötletéről?...

A válaszból: „Ferikém! Nagyon me-rész és izgalmas dolgot írtál a leveled-ben. Rajta! Érinteni akarod tehát a kényes kérdéseket is. Helyes! Mert a2 emberközel ezt is jelenti! Megértelek, azért akarsz őszinte lenni, hogy a felszabadulás igazi, történelmi jelentőségét jobban megértethesd. Nagy vállalkozás, de próbáld meg. Abban is tökéletesen igazad van, hogy a huszonöt évet át akarod fogni. De mi a gondolati ív? Tisztáztad már magadban? ...”

Tisztáztam végre. Most csak annyit, hogy itt is három réteget - gondolati réteget - próbálok egymásra építeni. Az egyik: Debrecen történelme. Es az a bizonyos debreceniség, a kétlelkűség. Meséltem neked róla: itt századokon át gyakran volt jelen egyszerre haladó gondolat, forradalmi tett meg vaskalapos konzervatívizmus, haladásellenesség. Ez a kettősség ért véget 1944 őszén. Nem lehet kihagyni. A másik: Debrecen történelme az ország történelme is, hiszen ez a város száz napig főváros is volt, az

itt élő emberek akkori és későbbi sorsa általánosítható. Ahogyan átvészelték a frontot, megérték a felszabadulást, eltemették halottaikat és előlről kezdték az életet, hittek és csalódtak, dolgoztak és felemelkedtek, kiábrándultak és újra hittek egyszóval mindez nemcsak debreceni sajátosság. Ha voltak »pesti emberek«, miért ne lehetnének »debreceni emberek« is, nem igaz? Végül a harmadik gondolati materiám: város, történelem, generációk. Éppen ezért ez a darab vitadráma, talán elsősorban az, s meg kell hozzá találni az adekvát színpadi formát. Mint látod: most ugrott a kutya a kovászba! A szerkezet három eleme, a tartalom három anyaga! ...”

Amikor a darab kidolgozásának legforróbb szakasza következett a nyáron, gyakran találkoztunk. Tengernyi probléma bukkant elő. Olykor el is csüggedtem, abbahagytam az írást. Aztán folytattam a baráti biztatás nyomán. Néha ugyan az volt az érzésem, hogy Ruszt sem látja olyan biztatónak a dolgok pillanatnyi állását, mint ahogyan bizonygatja, de jó pedagógusnak bizonyult: kegyesen csalt. Es én is: úgy tettem, mint-ha ezt nem vettem volna észre. Nehogy elkedvetlenedjen..

- Elképzelhetetlen a hagyományos színpadi keretben! - mondtam az első rész megírása után.

- Ezzel most ne törődj! Írjad tovább a második részt!

A noszogatás helyénvaló volt. Bele-ragadtam az első részbe, azt csiszolgattam aprólékos műgonddal, ahelyett, hogy haladtam volna tovább. Küldtem pár sort Rusztnak: „... Hogyan írnak tovább, amikor érzem, hogy az első rész sovány is, kevés is? Valahogy leszűkült nagyom a családra. Pedig ez nem családi dráma. Valami kellene még bele, zen ágom. De mi? Tudja a jófene! ...” Es jött a válasz: „... Az anyag egyáltalán nem sovány. Inkább a költői emeltség hiányzik néhol. Például az óvohelyi képben. Gondolkozz rajta. Nekem - e képnél - a Londoni szín jut eszem-

. Az az érzésem, vissza kellene térd a korábban megbeszélte sorrendhez, László 52-es tárgyalásának anyagát és a személyi kultuszról szóló vitát, a felelős-ég keresését át kellene operálni az első rész végére. Így könnyítünk a második rész kissé zsúfolt vitaanyagán, meg exponálunk is. Nem beszélve arról, hogy már az első részben felhasználunk, bemutatunk minden elemet: idősíkok váltakozását, vitát, monológot, oratóriumot, eleneket, dokumentumokat, figurákat.

nézőt így beavatjuk, és a második 'eszt - a gondolatilag nehezebbet - majd obban »elviseli« ...”

Másnap éjjel ezt írtam Rusztnak: „...Hajnalodik. Most fejeztem be a

rekviem-képet. Úgy érzem, jól sikerült. A szomszédok a nyavalyába kívánnak biztosan, egész éjjel kattogtam, mint egy géppuska. De készen vagyok. Iszom egy jó kávét és - tovább! Holnap felugrom hozzád, és tüzetesen megbeszéljük a második részt. Öregem, ez olyan bozót, hogy nem bírok kigázolni belőle. Lötyögnek benne az alkatrészek. De hát a hajsza..."

Aztán napok teltek el, haszontalanul. Összekaptunk. Ruszt kíméletlenül „beolvasott”, hogy megrekedtem, piszmozgok, javítgatok, ahelyett, hogy haladnék tovább. Ingerülten válaszoltam, s otthagytam. Otthon úgy éreztem: ez a kátyú klasszikus esete. Legjobb lesz, ha be-jelentem, hogy nem tudok megbirkózni az anyaggal, túl nagy volt a feladat, nem bírom erővel, túlbecsültem képességeimet. Aztán váratlanul megjelent Ruszt. Sápadt volt és borzas. Leült, kért egy pohár bort, megitta, s úgy folytatta, mintha épp az imént hagytuk volna abba.

- Azt mondd, hogy nincs fővonalad? Majd lesz! A második résznél az a fontos, hogy tisztázzuk, mit kell elmondanod a dokumentumokon túl a családról, a figurákról, hogy a sorsvonalak világosak, ökonomikusak legyenek, s hogy ezek milyen társadalmi-politikai problémát vetnek fel, amelyek végül is a vita anyagát képezik majd. Érted?

- Nem.

- Ne a vitaanyaggal bíbelődj, hanem a figurákkal és az epizódok összekapcsolásával. - Kiiitta maradék borát és elsietett. Amikor úgy két hét múlva megmutattam a második részt, Ruszt a hajába túrt. Tudtam, mire gondol.

- El tudnék képzelni teljesen újszerű színpadi megoldást is - mondtam ki a gondolatát -, csak az a kérdés: merjük-e következetesen megvalósítani?

Ruszt sétált, rágta a cigarettáját.

- Igazad van - szólalt meg sokára, majd hozzátette: - Én úgy gondolom, hogy a te darabodban a szituáció szín-helye nem a konkrét történelmi szituáció, helyszíne és ideje sem a konkrét történelmi idő. Az idő és a hely: a ma és a színház. A szituáció színhelye nem a színpad, hanem a színpad és a nézőtér együttesen. Döntő különbség. Azt hi-szem, a családot le kell ültetnem a zene-kari árokba. Háttal a nézőtérnek, mint-ha ők is benn ülnek a nézőtérben. Időnként onnan lépnek fel a színpadra. A többi színész pedig oldalt ül, székeken. Akire éppen sor kerül, az belép a színre

Aztán belehevült a magyarázatba. Vitatkoztunk. Nem nagyon tetszett a zene-kari árok megoldás. Ruszt tovább fűzte a gondolatait.

- Hidd el, ez a legjobb formai megoldás. Az egészset a hasra fektetett pisca

tori színpadon, teljesen puritán módon képzelem el, a legszükségesebb bútorokkal, ruhadarabokkal.

- Helyes. Ez tetszik. És mit szólsz ahhoz, hogy megfelelő képeket vetítsünk a háttérbe? Fogódzónak a néző számára, meg asszociációs lehetőségnek is.

- Jó gondolat. Hogyan csináljuk meg? Sebaj! Világszínvonalon bütykölünk, barkácsolunk! Majd megoldjuk!

A színpadi megformálás együtt, egyidőben született a darabbal. A végső színpadi forma teljesen puritán lett, még a bútorok is elmaradtak. Egy napon - már folytak az első próbák - berontott hozzám Ruszt: „Megtaláltam! - mondta. - Most már elárulom: csak most találtam meg!” - Vitt a színpadra. A da-rabban van egy rész, ahol egy ember a fiát temeti. Megszólítja Lászlót: „Uram, tudja a Miatyánkot? Nincs, aki eltemesse a fiamat. Legalább mondjuk el együtt.” És elmondják. Ennyi a jelenet. Ruszt lefordított egy széket, letérdepelt-tette mellé a színészt, s így játszatta el a jelenetet. Döbbenetes volt! Ma is az előadás egyik legszebb, legmegrázóbb jelenete. Aztán megmutatta, hogy ha a két főszereplő egymással szemközt - né-mi távolságra - lovaglólásban ül két széken és beszélget, vitatkozik, mennyi természetesség és mennyi feszültség van a jelenetben. És csak két szék a polgár-mesteri iroda. Két szék a család otthona. Két szék a börtön. És két széket cipel bútorzat gyanánt az államtitkárnak ki-nevezett pékmester, miközben azt mond-ja, hogy egész kocsirakományt visz. És így tovább ...

Legtöbb gondunk kétségkívül a második résszel volt. Itt kulminált a dráma. Az első részben elhelyezett érzelmi és gondolati patronok itt robbantak. Ezt írta Ruszt: „... Érzésem szerint - sőt meggyőződéssel állítom - a »ki szabadult fel?« gondolat a költői-politikai magva a darabnak. Mondhatnám azt is: vezér-gondolata az előadásnak. Sok rendezői ötletet adott. Az pedig, hogy 56 puska-pora ott volt már 44-ben, s hogy 44-45 lendülete folytatódott 57-ben - ez a gondolat a darab politikai alappillére. Ami pedig az utolsó vitát illeti a darabban: valóban nem lehet 57-tel kezdeni az »idő-számítást«, mint írod. De ne feledkezz el arról, hogy az én nemzedékem (és az utánam jövők is) sok mindent természetesnek talál, mert kész keretek között kapja, amit kap, míg ti magatok annak idején a kereteket is csináltátok ... A cinizmus? Nincs igazad, ha sommásan ítélsz. Gondolj arra, hogy én tizenkilenc éves voltam 56-ban, nagyjából tehát az eszménykeresés időszakában. Te 45-ben lehettél ugyanennyi. De amíg ti a fel-szabaduláskor hitet és erőt kaptatok, mi 56-ban kiábrándulást. És ez benneteket vádol! ...

Így szólt a válaszlevél: „... Jóskám! Ne alibit keressen a te nemzedéked azzal, hogy bennünket szapul. Az én nemzedékem még nagyon fiatalon, de már nem gyerekfővel élte át a háborút, és jutott el az új korszak küszöbéhez, a fel-szabaduláshoz. Sok és sokféle terhet hoztunk magunkkal mi is. De azért nem annyit, hogy ne tudtunk volna megszabadulni tőlük új célok és új eszmények bűvöletében. Az én nemzedékem gyerekkorát beármýékolta a közelgő nagy vihar. Korán megtanultuk a szorongást, a félelmet és a nélkülözést. Vágyainkat a kilátástalan jövő hervasztotta, fiatal erőnk javát megette a háború. Mégis, az én nemzedékem vette magára egészen fiatalon az újjáépítés, a föltámadás fő terheinek nagy részét. Mérheterlen sok munka, újrakezdés, kínlódás, áldozat, gyorsan elröppenő örömök, önmagunk kíméletlen hajszolása - mit soroljam és minek? Mindig és újra talpra kellett áll-ni és tenni, amit kell, megértve, hogy helyettünk ugyan más el nem végzi, amit az élet meg a történelem miránk kiszabott. Az én nemzedékem azt is tudja, hogy jönnek utánuk a fiatalok, akik kíméletlenül kérdeznek és könyörtelenül ítélkeznek felettünk. Miért? Hiszem: azért, mert készülnek tőlünk átvenni a terheket, az ország sorsáért való felelősség gondját. Mert nem akármilyen nemzedékek váltják egymást, nem akármilyen korban és nem akármilyen jövőre függesztett tekintettel. Ez a gond, ez a belső ellentmondás, ez a törvényszerű előremozgás a felszabadulás egyik legnagyobb ajándéka számunkra. Tulajdonképpen ezt próbálom én most megfogalmazni - más gondolatokkal együtt - szín-darabomban. Öszintén és egyszerűen ...”

Belebonyolódtunk a generációs vitába. Ruszt így fogalmazta meg a lényegét: a résztvevők, valamint a megítélők ösz-szeccsapásáról van szó. Az előző nemzedék tetteiről és az utánuk következők ítéleteiről. Történelmi élmény és történelmi logika konfliktusa játszódik le a színpadon. Egyik oldalon a székszis fölé emelkedő becsületes felelősségvállalás és aggodalom (László), másik oldalon a széksziszt félrelökő, becsületes lendület (Fiatal rendező). A mi kettőnk privát vitái kimeríthetetlen anyagot adtak a darab generációs vitájához. Többet, mint amennyi megmaradhatott benne.

Ahogy közeledett a premier, egyre inkább bizakodtunk. Éreztük, tudtuk, hogy szokatlan feladatra vállalkoztunk. Író is, rendező is, színészek is. Méltó lesz a végeredmény a felszabadulás ünnepéhez? A bemutató napján kis cédulát hozott a kézbesítő Rusztól. Ez állt ben-ne: „... Elgondolkoztam azon az agyon-

## Önvalló szín játék

Színházainkban kevés annyira minapi drámát játszanak, mint amilyen Taar Ferenc *Nap a város felett* című dokumentumjátéka volt a debreceni Csokonai Színházban, Ruszt József rendezésében. A nálunk színpadra került dokumentumdrámák jórészt elmúlt korszakot vagy távolieső földrészt idéztek, színészre, nézőre tehát éppen olyan játékszabályokat kényszerítettek, mint akármelyik hagyományos játékdarab, ezek zártabb és egységesebb meseszövése nélkül. Ezért maradnak gyakorta hatástalanok. Brecht színpadi produkciói a maguk idejében „mai”, jelen idejű dokumentumdrámák voltak, ezért lehettek igazán izgalmasak akkor, és ezért egyre népszerűtlenebbek ma. Ugyanis a dokumentumdráma színjátszása csak részben, mégpedig külső eszközeiben alkalmazhatja az úgynevezett „gondolatébresztő”, „elidegenítő” hatásokat, belső tartalmában sokkal nagyobb őszinteséget, személyes át- és veleélést követel az egyes szerepek alakítóitól.

Taar Ferenc a felszabadulásnak állított emléket, de mai visszapillantással, a mából nézve, a mában vitatkozva. A drámai konfliktust a kapott szabadsággal való élés vagy visszaélés tényei és lehetőségei fölötti szenvedélyes vita képezte. Nem a fasizmus csapott össze az új világgal, hanem az új világ két generációja. A dráma csúcspontja az az oratórium volt, amelyben a különféle debreceni emberek, iparosok, parasztok, munkások, diákok, értelmiségiek elmondták, melyik pillanatban, a huszonöt év melyik napján értették meg az új élet lehetőségeit, döntöttek érzelmileg is emellett a régivel szemben. Számukra az a nap volt a felszabadulás. Ez az oratorikus részlet helyenként fölébe

emelkedett sok valódi dramatikussá válnak is. Nem véletlen, hogy a több mellékalakot is játszó színészek ebben a részben voltak a legjobbak, és halványabban játszottak, amikor egy-egy német vagy orosz tábornoct, kántáló papot vagy éppen történelmi figurát jelenítettek meg a mű más epizódjaiban. Kiss László például mint őszintén kitarulkozó debreceni tanár vagy mint a háború utolsó napján lelőtt gyermekét temető apa összehasonlíthatatlanul jobb volt, mint Szojnyikov, szovjet városparancsnok. Az utóbbi figurát a megszokott, „emberi” sablonokkal formálta meg, míg az előző kettőt megrendítően. Hegedűs Erzsébet hitelesen játszotta el a kenyérsütő asszony alakját, de igazi élményt akkor nyújtott, amikor saját, egyéni felszabadulásáról vallott. A főszerepeket alakítók azért voltak könnyebb helyzetben, mert teljes, mai élet-sorsot ábrázolhattak.

Egyetlen színdarabban nehéz volna egy egész család 25 esztendejét sokoldalúan bemutatni. Nem véletlen tehát, hogy Taar Ferenc a Gulyás-család egyetlen tagját, Lászlót formázta meg, a többieket csak a vele való kapcsolatban, inkább reliefalakokként. Az ő életüknek csak Lászlóhoz kötődő vagy az ő magatartását ellenpontozó eseményeit láthatjuk a színpadon.

Gulyás László tanár a leginkább „mi magunk” típus. Nem hős, nem szent, de nem is aljas vagy hitvány. Tanár, aki szeretne élni és dolgozni. Becsületes, amíg ésszerű, és életösztöne engedi. Nem szimpatizál a fasizálódó városi vezetőkkel, ezért állását veszti. Életét viszont már nem akarja elveszteni, és ezért az összeomlás utolsó, őrvongó estjén az értelmetlen és haszontalannak tetsző röplapnyomtatást még partizán öccse kérésére sem vállalja. De a város vezetésére való felkérést sem fogadja el a jobb-oldal kezéből. A röplap-ügyben tanúsított passzivitása miatt az ötvenes években elítélik. Kiszabadulása után elismeri a maga és generációja többszöri tehetetlenségét, hősietlenségét, de vállalja is ezt.

Sárosdy Rezsőnek, sok hős- és karakter szerep kitűnő megformálójának csiszolt egyszerűsége már *A kegyenc* Maximusában is feltűnt. Gulyás László szerepében bár a két figura alapmagatartása különbözik - ugyanez a racionalizmus a legfőbb vonása. Sárosdy egyszerűsége elsősorban önismeretből és színpadi biztonságból ered, sem szürkeséget, sem eszköztelenséget nem jelent. Ismeri adottságait, és tudja magáról, hogy nem az a színész, aki a belépés pillanatában egy csapásra lenyűgözi közönségét. Figuráját gondosan építgeti, és fokozatosan fordítja a figyelmet maga felé. Meggyőzően és szépen beszél, lassan mozog, felesleges mozdulatai nincsenek. Feltűnés nélkül kapcsolódik szemével, gesztusaival és szavaival színpadi társaihoz. Színpadi jelenléte egyre súlyosabb, egyre fontosabbnak érezzük mondandóját, igazabbnak gondolatait. Csendességével provokál. Fürkésznünk kell őt, mert az ember „hétajtós” egyéniségét játssza. Ez a színészi módszer nagyon alkalmas dokumentumdrámák szerepeinek formálására. Maszk és jelmez nélkül, pőrén-emberien állt előttünk, még „játékstílusát” is elnyelte, ugyanakkor hatásosságát erősítette a szerep személyes, őszinte, megértő és önmegítelő vállalása.

Vitapartner, mai ellenfele a darabban a Rendező. Sárközi Zoltán játszotta. Hideg józansággal fogadtatta el az általa képviselt fiatalok tisztább igazát. De együttérzéssel, hálás sajnálattal kellett elfogadnunk a negyvenévesek igazságait, mint a többet átélőket és többet szenvedőket.

Visszatérve a Gulyás-család többi szereplőjére: László után a leglényegesebb Ferenc, a partizán, a harcospárttag, majd a csalódott és a visszavonuló kis-polgár figurája. Az ő sorsa egy másik dráma teljes anyaga volna. A szerep vázlatosságában is Simor Ottó egyik legkiválóbb alakítása. Láthattuk már őt operettek hőseként, aztán egyre gyakrabban prózai szerepekben, majd *A kegyenc* heréltjét játszva intrikusként. Ezúttal partizánként hős is, de intrikus is, mint fanatikus és mint az új „kispolgár”. Jól építi fel alakítását, erőteljes, határozott mozgásával és ezzel ellentétes, erőtlenné tömpített hangjával.

A két Gulyás-testvér apját, az öreg munkást Novák István játssza. Végre ismét képességeit kihasználó szerepet kapott! Ökonómikus színpadi jelenléttel, vékony ívelésű hanggal is súlyos karaktert formál. Menyét, a civis-nagypolgári család leányát Olsavszky Éva formálta meg. Ismét külön dráma anyaga lehetne a két osztály, a kétféle család között öröklődő nő sorsa. Vele bánt legmostohabban a szövegkönyv, és úgy tűnt, néha félórakra is ott felejtették a színpadon.

koptatott szón, hogy koncepció. Hiszen e nagyon kényes, nehéz írás esetében különösképpen fontos, hogy *e* szó mögött mi a megfogható tartalom, a jelentés. Ezért gondolkodtam el rajta, mert *e* szó magyar jelentése az, hogy fogantatás. Na, látod! Nem tudok mást mondani, mint azt, hogy *c* műnek jó, igaz, őszinte és nagyon emberi a »fogantatása«. S aki ezt az emberséget megérzi az előadástól, majd akkor - ha addig nem, hát most majd - meg fogja érteni, hogy miképp-

pen és hogyan és mire kell emlékeznünk ezen az évfordulón. S ha így lesz, igazi és szép megemlékezés lesz ..."

Csak annyit írtam vissza: „.. mindent köszönök!”

Aztán lezajlott a bemutató.

És egyszeriben emlékké váltak a tegnapi még gyötrő gondok, lázban átvirrasztott éjszakák, szenvedélyes viták, alkotói kínok és szépségek.

Ahogy a dolgok rendje szerint történni szokott.

ILLYÉS GYULA: A LÉLEKBÚVÁR  
(KAPOSVÁRI CSIKY GERGELY SZÍNHÁZ)  
CSÍKOS GÁBOR (SZMUK DOKTOR), KOLTAI  
RÓBERT (DUDÁS)

Becsületes szerepformálás az övé, de nem több.

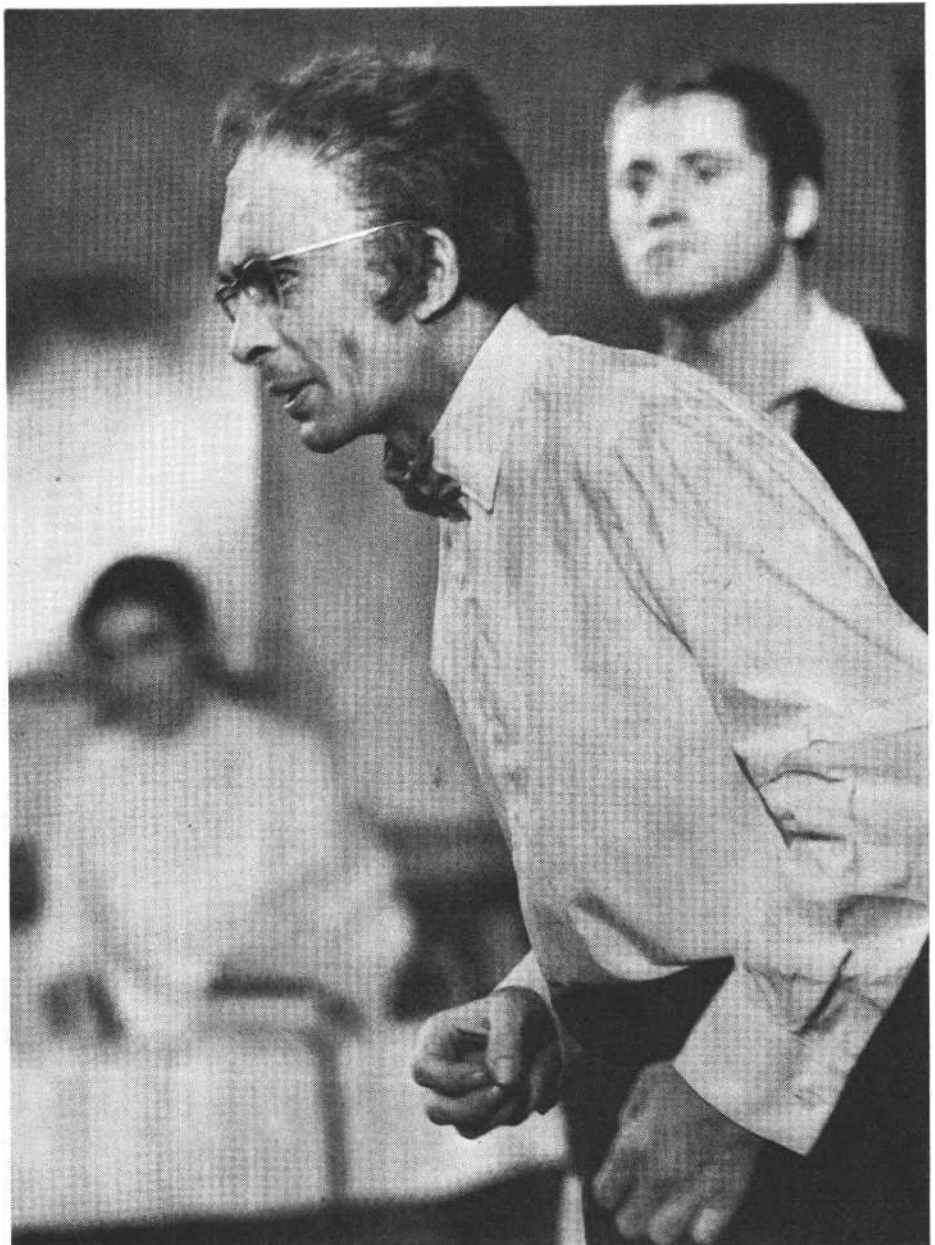
Az est tanulsága mindenképpen fontos. A bemutató azt bizonyítja, hogy az „ön-valló színházat”, a dokumentumdráma élővé teheti a múltat - és a színházat is.

*Taar Ferenc: Nap a város felett. Debreceni Csokonai Színház. Rendezte: Ruszt József, díszlet- és jelmeztervező: Gyarmathy Ágnes. Szereplők: Sárközy Zoltán, Sárosdy Rezső, Novák István, Simor Ottó, Olsavszky Éva, Újvárossy Kati, Hegedűs Erzszi, Kóti Árpád, Kun Vilmos, Bán Elemér, Kiss László, Sárady Zoltán, Herczegh Zsolt, Árva László, Jachinek Rudolf, Soós József, Beke Attila, Molnár Sándor.*

ÚJDIVATHÓBORTOK, RÉGI  
IGAZSÁGOK

címen Robert Brustein ír az avantgarde irányzatok mulandóságáról. A divatra mindig túlon túl hajló amerikai színházat a legújabb avantgarde már a hőbortok és kultuszok áldozatává tette. Minden új megnyilatkozást Messiásként üdvözlnek, majd ha gyorsan letűnik a színről, jön a következő, „mindent eldöntő” új irányzat. Igaz, bizonyos értelemben üdítő, hogy a 40-es, 50-es évek Csipkerózsika-álmot alvó amerikai színháza most lépést akar tartani a legfrissebb társadalmi, politikai és nemi problémákkal, csak hogy a lépéstartás a napi aktualitások gyors benyelésében nyilatkozik meg, s nem a dolgok mélyére hatol. Amellett az aktualitás érdekében elhanyagol minden művészi specifikumot, az alkotó és a néző művészi tudatosságának kiaknázását. A mai avantgarde szép lassan a kommersziális színház pozícióiba tornászta fel magát, ahhoz hasonlóan igénybe véve a hírközlő eszközök és a sajtó előregyártott lelkesítő kampányát. Ebben a helyzetben az „avantgarde” és a „hagyományos színház” szavak lassan felcserélhetővé válnak, és egyiknek sincs köze a komoly színház fejlődéséhez. Az „új színház” ugyanazt akarja, mint a „rég”: elkelní, minél gyorsabban, minél magasabb áron. Persze igaz, hogy ez a színház reális igényt elégít ki: a mai társadalomból kiábrándult fiatalok olyan alternatívára szomjaznak, amely igényt tart hitükre-energiájukra, csak hogy ebben az atmoszférában korlátlan lehetőségek nyílnak mindenféle sarlatánság előtt. A legújabb színházi fejlemények tipikus melléktermékei egy olyan kultúrának, amely elvesztette irányát, célját és önbizalmát.

*Plays and Players, 1969. október*



SOMLAI PÉTER

## Szmuk doktor Kaposvárrott

*Illyés Gyula: A lélekbúvár*

„SZMUK főorvos vagyok. A Székesfővárosi Első Ideg- és Alomfigyelő Intézet v. főorvosa, a Nemzetközi Bio-Social Analitikai Egyesület szmukista csoportjának elnöke, a The American Radical-Psychoanalytic Review és a Netherland'sche Tijdschrift voor Genneskunde tiszteletbeli tudósítója stb.; a »Mikor világosítsuk fel a csecsemőt« és a »A cipőviselet mint nemi kérdés« című művek szerzője stb...”

Így mutatkozik be Illyés Gyula *A lélekbúvár* című szatirikus vígjátékának címszereplője, Szmuk „födoktor” -

ahogy Tökmő három nevezetes közembere, a plébános, a vincellér és Dudás szólítja őt -, valóságos csodabogár, akit a „szmukizmus” atyjaként és egyszemélyi szimbólumaként teremtett írója a 30-as évekbeli Magyarországra. A darab többi alakjával együtt ő is naiv figura. Így udvarol asszisztensének, Klárának: „Benem van valami úszási vágy ... Ajkam cserepes, légzésem kihagy. A tökéletes talasszális regresszió, ví esz im buch stét!” A parasztkérdést is szocio-pszichológiai analízissel oldaná meg, vizsgálatai eredményeként pedig visszaküldené az emberiséget az egysejtű állatkák boldog, kielégült korszakába.

Szmuk riválisa, Dudás, Tökmő község felvirágoztatásának bajnoka, a helyi közélet egyik vezetője. Nemcsak Klárát sikerül meghódítania - s ezzel önmagának feleséget, a falunak végre orvost szereznie -, hanem Szmukot is legyőzi, mégpedig a „födoktor” saját terepén. Dudás egyetlen éjszaka „kivégzi” a

mélylélektan és a pszichoanalízis teljes tudományát, és másnap analitikus ötletbőségében kétvállra fekteti Szmukot. Időközben Szmuk betege, a földbirtokosnő Gáboryné is kigyógyul komplexusaiból, s nem lesz többé akadálya annak, hogy hozzámenjen régi kedveséhez, a vincellérhez.

A magyar közönség vagy elfelejtette, vagy - a fiatalabbja - meg sem ismerte a pszichoanalízist, a Dudás-féle mozgósító szándék pedig intézményesedett, s így már régen kilötte patetikus tölteteit. A *lélekbúvár* aktualitása tehát leszűkült: a színház arra kényszerül, hogy egy „mi lenne, ha volna” modellben szerkessze meg a szatírárt. Laczkó Mihály, a Csiky Gergely Színház rendezője ezt a feladatot lényegében sikeresen oldotta meg. A szatírából izgalmas bohózat kerekedett - anélkül, hogy az alakok belső tartalmassága pusztán körvonalakká halványodna. Sajnálatos, hogy egyik-másik színész kényelmetlenül érzi magát a bohózati szituációkban, mint a Gáboryné alakító Demeter Hedvig és a plébánost játszó Simon György. Az előadás ezért egyenetlen. Az egyenetlenségek azért is szembeötlőek, mert az előadás főszereplője, Csikos Gábor kitűnő.

Csikos Szmukjától félni kell, mint ahogy félelmet ébreszt mindenfajta különös emberi energia, amit emberellenes célra használnak. Puha járása, latinnal nemesített obszcén mondatai, elegáns antihumanizmusa, tudálékossággal takart őrülsége egyszerre hódítja s félemlíti meg a nézőt. A fiatal színész - aki kor-társai között nemcsak a legfegyelmesebbek, hanem a mesterségben legképzettebbek közé is tartozik - nem enged egyetlen pillanatra sem a lélektan tolvajnyelv és a bohózati szituációk csábításának: nem ripacs.

Dudást túl magas erkölccsel normázta a rendező, s így Koltai Róbert nem formálhatta alakját igazi, méltó ellenfélle. Koltai ezúttal is számot adott tehetségéről, rokonszenvéssé tette Tökmő nagy szervezőjét, de kifejező humorát nem növeszthette fel vetélytársa mellé, kellő játékkalkalom híján. Ugyancsak a játékkal hiányzik Hógye Zsuzsa, Klára alakítója számára. A Barlát játszó Lengyel János energikusan törekedett a játékkalkalmak kihasználására.

A *lélekbúvárt* 1948-ban írta Illyés, ez volt tehát *A tű foka* után a második darabja. A megjelenés évében mutatta be a Magyar Színház Gellért Endre rendezésében. (Szereplők: Major Tamás, Sulyok Mária, Mészáros Agi, Bihari József, Ladányi Ferenc, Rajczy Lajos.) A kritika egyöntetűen örült az előadásnak, de - ugyancsak egyöntetűen - kifogásolta, hogy Szmuk szövege obszcén és azt, hogy az író egy kalap alá vette a



CSIKOS GÁBOR SZMUK DOKTOR SZEREPÉBEN (ILLYÉS: A LÉLEKBÚVÁR)

modern lélektan tudományos eredményeit a pszichoanalízissel szatócskodók divathóbortjaival. A darabot azóta nem játszották színpadon, csak a Rádió mutatta be.

Bizonyára ez az elfelejtettség okozza, hogy manapság Illyés Gyula dramaturgiáját egy „hármasságban szokás összefoglalni: a nemzeti sorskérdések pátosza (*Fáklyaláng, Dózsa György* stb.), a nincstelenség öröme (parasztkomédiák) és az újabb keletű, önismeretre tanító művek (a „Másokért egyedül” kötet darabjai). A *lélekbúvár* nemcsak ezt a vázlatot bővíti ki. Húsz év távlatából felül

vizsgálatra kényszerít az ilyési dramaturgia! "hagyományosnak" ítélt vonásait illetően. Ehhez az újragondoláshoz szolgálhatna adalékul, s szerzethetne sokaknak művészi élményt a kaposváriak előadása - akár a televízióban, akár egy budapesti befutató során.

*Illyés Gyula: A lélekbúvár. Kaposvári Csiky Gergely Színház. Rendezte: Laczkó Mihály, díszlet: Jéuosa Lajos, jelmez: Poós Éva Szereplők: Demeter Hedvig, Csikos Gábor, Simon György, Hógye Zsuzsa, Koltai Róbert, Lengyel János.*

## arcok és maszkok

GÁBOR ISTVÁN

### Színész a futópályán

**Kim: Koncz Gábor**

Nem akarom megkerülni a kérdést: Rozov legújabb darabja, *A futópályán*, amelyet a József Attila Színház mutatott be, nem a legjobban kéréselt színpadi munka. Rozovról egyébként is az a gyakori érzésem, hogy erősebben izgatja őt valamely fontos társadalmi probléma megragadása, mint ennek a kérdésnek a kibontása és főképp megírása. Mintha *A futópályán* című darabja egyik hőiséhez, a futóbajnok Kimhez hasonlóan ő sem tudná végigfutni a maga hosszát. Remekül - és korrektül, sportszerűen - rajtol, azután bátran, szinte vakmerően fut, miközben állandóan a célra tekint. A cél előtt azonban - mert vagy az edzési módszere rossz, vagy trénera nem ad elegendő jó tanácsot - kifulladás, és földadja a küzdelmet. Leáll; kezével, lábával még futómozdulatokat végez, de látnivaló, hogy a cél előtt már csak egy-helyben topog.

Szakmailag kitűnő színpadi startjából viszont az az előny származik, hogy remek, valószínű szituációkat tud teremteni, és ezekben a helyzetekben figurái is igazi életre kelnek. Nincs olyan darabja Rozovnak, amelyben legalább egy vagy két szereplő ne lehetne hálás azért a fél óráért, amit neki száll a színpadon a szerző.

Azt hiszem, Koncz Gábor is hálás lehet Rozovnak *A futópályán* harmadik felvonásáért. Pedig ez a cél előtti harminc perc a partnerek számára nem különösebben előnyös: többször is olyan helyzetbe kényszerülnek, ami dramaturgiailag, lélektanilag kevésbé van előkészítve és megindokolva.

Koncz azonban, aki szerepe szerint félbemaradt ember, mert házassága is - a darabból kitetszően főleg saját hibájából - zátonyra futott, sporteredményei is közepesek, helyzete is labilis a családban. Most, a harmadik felvonásban viszont egy sajátos verseny résztvevője: elvált feleségével, a diplomataként Nyugaton élő Allával fia megszerzéséért mérkőzik.

Ennek a versenynek a leírása szövegileg kissé hézagos. Koncz Gábor - a rendező, Benedek Árpád közreműködésével - maga képzelel el és vezeti is le ezt a mérkőzést. A harmadik felvonás elején apjáról beszél, a nem bot-, hanem hazug dicséret-csinálta íróról, de ez a vissza-fogott hangsúlyokkal, rezignáltan elmondott jellemzés önportré értékű is. A ma

ga sorsa fölött is ítélezik, amikor apja furcsa karrierjét minősíti. „Akit a fülénél fogva kell kényszeríteni (*tudniillik hogy író legyen, G. I.*), abból csak szerencsétlen ember válhat, mások terhére” - jegyzi meg tompa merengéssel, és jól érezteti, hogy nem apjáról, Zsarkovról beszél már, hanem önmagáról, Kimről, az elvetélt futóbajnokról.

Ez a harmadik rész az átalakulás felvonása is Kim, azaz Koncz Gábor számára. Átalakul külsőleg is: ebből az elhanyagolt öltözetű emberből, aki otthon csak másnapos szakállal, tréningfelsőben látható, előbújik a jóképű, még mindig hódítani képes férfi. Lehetne ez jelmez kérdése csupán, Koncz Gábor azonban el is játssza az átalakulást: a vakítóan fehér ing vasalásával, az ünnepi alkalomra tartogatott nyakkendő finomkodó megkötésével egész lénye is változni látszik. És a külső mérkőzést, amely Alla és közte fog lefolyni, egy másik, belső küzdelem indítja el. Azt az Allát kell házában köszöntenie, akinek fényképét néhány órával előbb még összetaposta a földön.

A figurában, amely érdes, tüskés és szúrós, mint Kimnek borotvát ritkán látott arca, Koncz belelopja a parázs alatt szunnyadó, még lánggra lobbantható vonzalmat a szép Alla iránt. Mások előtt persze be sem vallaná, de amikor üres a szoba - Rozov darabjaiban, ahol ismerősök, barátok, rokonok szinte átjáróházként használják a színpadot, ez elég ritka pillanat terítés közben, alapos mustrálgatás után kicserél egy csészét. Valósággal belepirul a mozdulatba, amely fölér egy vállomással is: Alla egy-kori kedvelt csészéjét teszi a dúsan terített asztalra. És később valószínűleg is el fog pirulni, amikor a feleség hálás tekintettel nyugtázza majd a figyelmet.

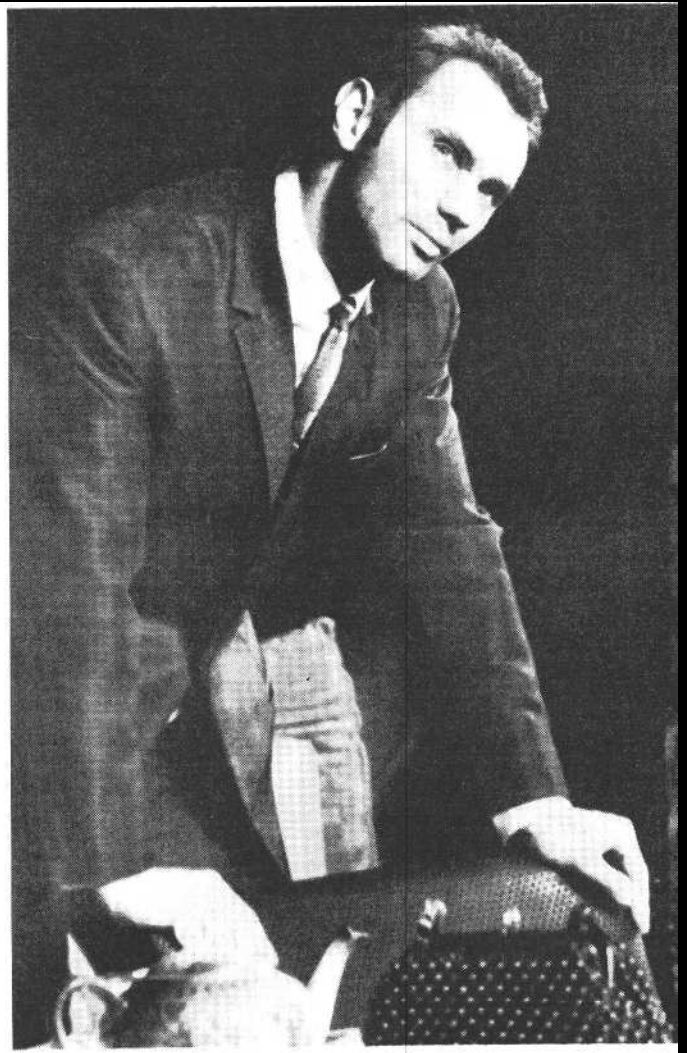
Szerelem és gyűlölet ötvöződik és ütközik meg itt, Kim felvonásában. Egy forró kézcsók - hogy a volt feleség vegye észre, ismeri Kim a nyugati divatot rusztikusnak darabos, mackós, mély meghajlással; egy vizslató, félszeg és haragvó tekintet, amely fölméri, hogy ez az Alla a Brazíliában eltöltött évek alatt még kívánatosabb, még szebb lett.

De ezzel a szerelmi fonallal is szakad, hiszen most jön a komolyabb küzdelem. És a futótréner tudja, hogy tartalékolni kell az erőt a finisre. Eddig elgyönyörködött Allában, most azonban már versenyeznie kell vele: kié legyen Albert, a 16 éves fiú?

Albert kedvéért már korábban, a második felvonásban kezdte Koncz Gábor az edzést. Ez a morgós, pattogó, túlérzékeny ember szinte bocsánatot kér, és meg is alázza magát a fia előtt, csak hogy maga mellett tudja majd a végső döntéskor. Érdes hangja lágy simogatássá alakul, szögletes mozdulatai leke-

VIKTOR ROZOV: A FUTÓPÁLYÁN  
(JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ) KONCZ  
GÁBOR KIM SZEREPÉBEN





rekednek, mert a tét, Albert maradása vagy Londonba távozása Kim számára óriási.

Ennyi előkészítés, fellobbanó kis reménysugarak, apró, támadó mozdulatok után megkezdődik az Albert sorsát meghatározó végső párbeszéd. Sérteget és önmagát marja, elkoptatott, rossz szövegek hátára kapaszkodik, hogy fia végleg vele maradjon. Aztán megadja magát és föladja a küzdelmet is - ezt nem elsősorban Rozov írta meg számára, Koncznak kell inkább valószerűsíteni -, és bejelenti vereségét. Még tartja magát, mintha ő is ott állana a győzelmi emelvényen, de már fokozatosan össze-roskad. Egy életpálya zátonyra futott, ám maradt Kimben annyi emberség, hogy legalább mások életét ne vigye zátonyra.

Eszteendőket óta figyelem Koncz Gábor alakításait a József Attila Színház színpadán. Nem mindig kap olyan irodalmilag csiszolt, pallérozott szöveget, amely könnyedén szárnyaira vehetné a színészt. Előfordul, hogy Koncznak kell játékkal, ötlettel, hitellel kitölteni a szerepbeli nagyobb hézagokat. Emlékszem például a *Hűszévesekre*, Berkesi András darabjára, amelynek irodalmi alapanyagát nem a műves gond jellemzi elsősorban, és amelynek alapállása, expozíció-ja is - kissé Rozovra emlékeztetően - sokkal jobb, mint kidolgozása. Koncz Gábor mindazt, ami ebben a darabban csak szerény elképzelés maradt, úgy formálta át valós életérzéssé, belső és külső konfliktussá, küzdelemmé és elbukássá, hogy közben a valószerűtlen is el tudta hitetni, a megalapozatlan is játékkal tudta alátámasztani. Sokat képes a szemével, a tekintetével, egyetlen kis hang-súlyával is kifejezni. Ezt egy ugyancsak kidolgozatlan, kissé nyers bolgár vígjátékban bizonyította be. Másodpercenként tudott hangulatot váltani, lebegően könnyed, majd hirtelen elnehezülő, vak-merő és visszafogottan szemérmes, kérkedő és meghunyászkodó lenni.

Az a néhány rövid év, ami első színpadra lépése óta eltelt, reménykeltően jól alakult Koncz Gábor számára. Feladatait gondosan érlelő és csiszoló, a színpad igazságában hívő művésznek mutatkozott eddig. Olyan művészek, aki minden bizonnyal arra is képes lesz, hogy időnként fel-feltörő modorosságait, az egyszer már megtalált mozdulat, hangsúly ismételtetésének veszélyeit el tudja kerülni.

*Viktor Rozov: A futópályán, József Attila Színház. Fordította és rendezte: Benedek Árpád, díszlet: Wegenast Róbert, jelmez: Witz Éva. Szereplők: Mádi Szabó Gábor, Koncz Gábor, Kállai Ilona, Benkő Péter, Szemes Mari, Bárány Frigyes, Kaló Flórián.*

## fórum és disputa

### *Dráma, író, kritikus*

**Beszélgetés a Meddig lehet angyal valaki? -ről Drámaíróknak, rendezőnek és a színházielőadás minden résztvevőjének jogos igénye, hogy a bemutató után - a bírálatok ismeretében - szembesítse véleményét a kritikussal. Thurzó Gábor Meddig lehet angyal valaki? című színművét a kritika meglehetősen egyértelmű fenn-tartással fogadta. Szerkesztőségünkben az író beszélgetést folytatott Dersi Tamás kritikussal a drámáról és az előadás kritikai visszhangjáról. A beszélgetést Róna Katalin vezette. A vita - és a hasonló viták - célja nem a „visszavágás”, nem is a szemben álló vélemények közelítése. Meggyőződésünk azonban, hogy az álláspontok tisztázása, öszinte szembesítése haszonnal szolgálhatja drámaíró és kritikus viszonyának jobbítását, végső soron a magyar dráma ügyét.**

RÓNA: Néhány évvel ezelőtt Thurzó Gábor első színművének bemutatója idején még arról folyt a vita, hogy Thurzó elsődlegesen nem drámaíró. Most a *Meddig lehet angyal valaki?* bemutatója után egymást követték az elítélő hangú kritikák, amelyek azonban kivétel nélkül elismeréssel beszéltek az író mesterség-beli tudásáról, élő, hibátlan dialógusairól, Thurzó Gáborról, a tehetséges, gyakorlott drámaíróról. Dersi Tamás is így kezdte írását: „Becsülöm a szerzőt és sikerült műveit, új darabját azonban nem kedvelhetem. A *Meddig lehet angyal va*

*laki?* nem az igazi Thurzó Gábor íróasztalán született.”

DERSI: Előjáróban szeretném elmondani, miért fogadtam el a meghívást, miért örülök ennek a beszélgetésnek. Gyakori viták tárgya, hogy a premier után nem alakul ki párbeszéd a szerző és a kritikus között. Én viszont szükségesnek tartom az ilyen találkozásokat. Elterjedt és nem is alaptalan vélemény, hogy a kritikus akkor írhat szellemesen, ha a megbírált mű rossz. A rossz alkotás, a rossz darab hálás feladat. Alkalmat ad a bírálónak szellemi attrakciókra, bravúrokra. Én a magam gyakorlatában nem vagyok híve a szellemeskedésnek, bár mint olvasó nem utasítom el az ilyenfajta kritikáirást. A kritika igazi célja az, hogy elvi-esztétikai alapról igyekezzék objektív értékkéítéletet mondani, és ezt konkrét, szilárd érvekkel alátámasztani. S bár úgynevezett „le-húzó” kritikát írni hálásabb feladat, mégis jobban szeretem a tartalmas darabokat és a jeles előadásokat. Különösen, ha általam becsült szerzőről van szó. Thurzó Gábor két drámájáról írtam korábban elismerő bírálatot. A most bemutatott mű ezekhez viszonyítva még több elégedetlenségre adott okot, mint önmagában. De hozzátennem: nem lehet mindig jót írni. Az egészséges színházi és irodalmi szelekcióhoz, úgy tűnik, bukásokra is szükség lehet.

RÓNA: A darabbal kapcsolatos fenn-tartásait megírta az Esti Hírlapban megjelent kritikájában. Most szeretném, ha Thurzó Gáborral közösen megpróbálnánk rátalálni a darab buktatóira.

DERSI: Előfordul, hogy az író több művében - olykor egész életművében - azonos problémával néz szembe. Ilyenkor jó értelemben vett ismétlésről és nem önismétlésről van szó. Thurzónál ez a hazugság tettenérése, egy történelmileg meghatározott hazugságszövevény leplezése. Ezt vállalta a *Záróraban*, és ezt oldotta meg igen magas színvonalon *Az ördög ügyvédjében*. Sajnos, a mostani próbálkozás sikertelen. Nem ad újat a korábbihoz képest, sőt messze elmarad tőlük. A *Meddig lehet angyal valaki?* esetében tehát önismétlésről, hátrafelé tett lépésről kell beszélni.

THURZÓ: Amíg az ember ír, ki van téve annak, hogy nem sikerül, amit *csinál*. Én ott tévedtem, hogy azt hittem, újat tudok mondani a hazugság-komplexumról, ami valóban mindenütt benne volt eddigi darabjaiban. Nem gondoltam, hogy már mindent elmondtam erről. A hős szintjét, konfliktusát, értékrendjét kell megvilágítani.

DERSI: Borbíró Géza, darabod hőse olyan ocsmány és tehetségtelen, hogy szinte már nincs is vele semmi probléma. Drámai konfliktussal inkább a tehetséges és ravaszul képmutató alakok

biztatnak. Amikor a tehetséges nem tudja elviselni a nála is tehetségesebbet: kezdünk odafigyelni.

THURZÓ: Nyilván itt vétettem el. Szeretnék valamit elmondani, előrebocsátva, hogy nem a hatás kedvéért és nem is azért, mert panaszkodni akarok. Az író életében vannak válságos pillanatok. Olyan pillanatok, amikor úgy érzi, hogy önmagát, az életét mentheti meg, ha ír. Úgy is fogalmazhatnám: ilyenkor „kírja magából” személyes gyötrelmeit. Ahogy ezt már valahol egyszer megírtam, sok évvel ezelőtt a berlini Collegium Hungaricum könyvtárában egy kócos fiatalember - Keresztúry Dezső - azt javasolta: azért írj, hogy megmentsd vele a lelked üdvösségét.

DERSI: Amit Thurzó mond - lefegyverző. Emberileg hat rám, viszont mint kritikus csak azt mondhatom: amikor a nézőtérre ülök és figyelek, minderről alig vehetek tudomást. A háttérről csak a baráti kör tudhat. Ha én ehhez a körhöz tartoznék, nem írtam volna kritikát a Thurzó-darabokról.

THURZÓ: Nem felmentést kértem, csupán igyekeztem megmagyarázni, mi kelthette azt az érzést, hogy a darab nem az én íróasztalom született. Nem az elismerő hang hiánya kedvetlenít el, csak a meg nem értés, a félreértés. Állandóan bennem motoszkál a kérdés: mi lehet az oka? Miért látja például Rideg Gábor, hogy - idézem - „... mindezeket egy meghökkentő logikai bakugrás és az előzmények alapján lélektanilag is nehezen hihető eszmei tanulság tetézte be.”

RÓNA: Vajon hitelesen eljuthat-e Borbíró Géza egy olyan helyzetig, hogy kimondja: mindig gyűlölte Goór Lajost?

THURZÓ: Egymás után érik a csapások, egyre jobban kicsúszik lába alól a talaj. Az ország őt ünnepli, és ebbe is beleszól Goór; „éppen most kellett meghalnia”, ráadásul a barátok, a főiskola és a minisztérium nevében és neki kell búcsúztatnia. Ezt tetőzi be a legnagyobb csapás; Borbíró nagy gyűjteményes tárlata mellett a szufniban kiállítják Goór Lajos műveit. Ez már mindennél több, következhet a grandiózus elszólás.

DERSI: De mi jött le ebből a nézőtérre? Nem voltak csapások. Borbíró kiborulása szinte elképzelhetetlen. Ma nem így hazudnak. Másképp, bonyolultabban, ravaszabban.

THURZÓ: Be kell vallanom, a második előadás óta a színház tájékára sem néztem. A kritikák után nem volt kedvem hozzá.

DERSI: A közönség szereti és szeretni fogja a darabot. Az író bement a sikerutáca. Szükségesnek tartom megjegyezni: ez önmagában nem baj, sőt. A kérdés az, hogy milyen a siker? Azt hiszem, ez most nem szerencsés.

THURZÓ: Mondjam azt, hogy nem

örülök a közönségsikernek? A táblás háznak, a tapsoknak? Hát persze, hogy örülök. De *Az ördög ügyvédje* sikerének jobban örültem. Ami pedig tulajdonképpen zavarba hoz ma is, az a *Hátsó ajtó* egyöntetű kritikai és közönségsikere. En ott éreztem mindazt, amit most a szememre vetnek - az ügyeskedést, a felületességet, a rutint. A *Meddig lehet angyal valaki?-nél* nem. Egy biztos: ha nem is tartom legjobb írásaim egyikének, megtagadni sohasem fogom.

RÓNA: Minden színházi előadás előkészítésében jelentős szerepe van a dramaturgnak, hiszen elsődlegesen, még a rendező előtt, ő képviseli a színházat. Thurzó Gábort a Vígszínház, illetve a Pesti Színház háziszervezőjeként tartják számon. Sok vita folyt akörül, helyesek-e az ilyen kapcsolatok. Úgy érzem, feltétlenül, és azt hiszem, Thurzó Gábor is ezt vallja. Bizonyítékul hardd idézzem egy korábbi nyilatkozatát: „A legnagyobb segítséget az jelenti, hogy az ügy érdekében nem kímélnék, nem kímélik írói érzékenységemet. Ez az igazi segítség, ezek a kemény, konok viták, a kéz-irat átadásától egészen a premierig, mert ebben a kollektívában mindvégig teljes hittel dolgozunk a darabon.” Így volt ez a *Meddig lehet angyal valaki?* esetében is?

THURZÓ: A magam részéről nem tudom másképp elképzelni a drámaírást, mint egy hasonló gondolkodású, hasonló ízlésvilágú környezetben. Mégis érzékeny pontot érintett. Amikor átadtam a darabot, az volt a feltételem, hogy a rendezővel kettesben kívánok dolgozni. Tudom, rendkívül rosszul állna, ha éppen én, aki hosszú ideig dramaturg voltam, tiltakoznék a dramaturgi munka ellen. Szerettem volna pontosan azt elmondani, amit el akartam mondani. Nem akartam vállalni a kínlódást, az agyonszervezést, az agyontanácskozást.

RÓNA: És ha újrakezdhetné, akkor sem vállalná?

THURZÓ: De, azt hiszem, igen.

DERSI: Remélem, hogy a kritika, sőt talán ez a beszélgetés is segíti Thurzót a további munkában, és legközelebb igénybe fogja venni a dramaturg nélkülözhetetlen segítségét.

THURZÓ: Most én szeretnék egy kicsit visszatérni a kritikára. Az ember nem dicséretet vár, különösen akkor, ha maga is érzi, hogy nem jót írt. Képzelnék el, most innen kilépek az utcára, valaki szembejön - az olvasó, a néző -, és azt mondja: nagyszerű, csodálatos novelláját olvastam vagy darabját láttam. En pedig tudom, hogy egyáltalán nem volt csodálatos. Hát nem ez kell.

RÓNA: Két kritikát említett, amelyek azért fájóak, mert igazak, mert azt mondják ki, amit az író is érez. Az egyikben arról volt szó, hogy nem tudjuk

meg valójában, ki is Goór Lulu, a másikban arról, hogy jellegében, hangulatában két előadásra esik szét a szöveg.

THURZÓ: Gyárfás Miklós azt írta a Tükörben, hogy két előadást látott. Az egyik színdarab egyszemélyes mű, Angéla drámája, de nincs körülötte a világ, a másik több személyes dramaturgia. Bevallhatom, nekem ez a kritika fáj. Gyárfásnak mindenben igaza volt. Magamba kellett nézmem. Gyárfás különben írt egy nagyszerű cikket az ÉS-ben: *Számtan vagy matematika*. Gyárfás tudja: az író mindig ugyanolyan hittel alkot, anélkül, hogy tudná, mikor ír „számtant” és mikor „matematikát”. A másik „fájó” kritika Koltai Tamásé volt a Népszabadságban. Koltai rátalált valamire, amit én is hiányoltam, és amit senki sem keresett a darabban. Őt - mint írja - az érdekelte, hogy ki volt Goór Lajos. Saját magamnak sem tudnám megfogalmazni a választ, bár én is ezt kutattam. Ezt szerettem volna megírni, és tudom, hogy ez hiányzik a darabból.

DERSI: A gyakorlat kell, ezzel én teljesen egyetértek. Az *ördög ügyvédjében* a püspök fogadja Vizniczey prelátust. Ahogy Thurzó a látszólagos egyetértés hangulatából átmege az elutasítás, a szeretetteljes, de kérlelhetetlen korrekció atmoszférájába, remek írói gyakorlat. Ugyanakkor elsőrendű drámai funkciója van. Ezt hiányolom én itt. Van fáradt gyakorlat is; ez a rutin. Amikor a mesterségbeli tudás nem igazi gyakorlatot, nem igazi drámai funkciót szolgál, a kritikus és a néző is elkedvetlenedik.

RÓNA: Egy másik kifogás a darabra vonatkozóan az volt, hogy Thurzót túlságosan is elfoglalta, hogy a Vígszínház egy-egy színészére írja darabját.

THURZÓ: Színészre írni veszélyes? Nem hiszem. Bár néha valóban csábító gondolat, hogy az ember túlságosan ráhagyatkozzék a színészre. Számomra rendkívül fontos, döntő volt ez az inkriminált Bullaszerep. Es úgy érzem, ezt sikerült megírnom, még azon az áron is, hogy - mint itt már elhangzott - nem írtam köré darabot. Valószínűleg így van, de azt mindenképpen tagadom, hogy ettől a színészben gondolkodástól lenne hígabb, felületesebb a darab. Ha nincs ellene kifogás, egy kicsit példálózna. A szenteknek van kegyelmi állapotuk. Amikor felemelkednek, és egyszerre elkezdenek röpdülni a levegőben, vagy stigmákat kapnak. Az íróknak is vannak ilyen kegyelmi pillanatai. Inkább úgy mondanám, ilyen kegyelmi állapotban ír. Es elképzelhető az, hogy amikor a nagy dialógust Bulla-Páger minden szennyet megsemmisítő párljetenét írtam, nem éreztem magam kegyelmi állapotban?

## „Góthék”

A budai Farkasréti temető zarándokai körében fogalomként vált ez a szó: „Góthék”. Jelenti a Góth-házaspár - Góth Sándor és Kertész Ella - síremlékét, amely központi fekvésénél és (hajdani) szépségénél fogva mintegy tájékozódási kiindulópontul szolgál a sírok tömkelegében. A Rodin stílusára emlékeztető fehér márvány síremlék egy ülő nőalak előtt térdre omló férfit ábrázol, a színészházaspár vonásait tükröző szoborfigurák gyöngéden átölelve tartják egymást ... Kerek három évvel ezelőtt már írtam röviden erről a - hajdan - szép, művészi síremlékről, felhíva a figyelmet szomorú elhanyagoltságára. Ezt a kis cikket most akár szó szerint is idézhetném, mert azóta sem történt semmi. Illetve valami mégiscsak történt: az emlékmű azóta még jobban megrongálódott, benőtt dudával, környezete még inkább elvadult. A szoboralakok tovább töredezték, a gyöngéd arcvonások szinte teljesen elfekettek, a talpazaton már nemcsak ijesztő repedések vannak, hanem az egyik névtábla már ki is hullott. S régi cikkem nyomtatott szövegét kell segítségül hívnom, hogy a talpazatra vésett, leheletfinom Tagore-költeményt kibetűzzem:

Enyhe szellővé leszek és úgy  
cirógatlak téged,  
Ablakodon át bevilágít majd  
mosolyom szobádba,  
Míglen alszol, elpihenek a kebleden, És  
ott rejtezem majd két szemed  
csillagában,  
Egész valódiban,  
Ott rejtezem majd a lelkedben.

S vajon mért idézem most régi cikket ezeket a szívhez szóló Tagore-sorokat? Mert azt olvastam az újságokban, hogy 1969. október 19-én volt Góth Sándor születésének századik évfordulója. A hosszabb-rövidebb (inkább rövidebb) nekrológok, megemlékezések felsorolták már érdemeit: kulturáltságát, új utat vágó póztalan játéktípusát, tanári működését, értékes irodalmi tevékenységét... Felesleges lenne ismétlésekbe bocsátkozni. De egyet érdemes hangsúlyozni: azt, hogy nemcsak színészi hivatásában, hanem egész életvitelében is kulturált, elegáns, ízléses volt, morális értelemben is; azok közül való, akik (kerülni akarom ezt a pejoratív

képzettársításokat is magával hordozó szót, hogy „úri”) magatartásukkal társadalmi rangot kölcsönöztek a színészetnek. S ebben méltó társa volt felesége és művésztársa, Kertész Ella, akit ezzel az egy szóval jellemezhetünk legtalálékosabban: Góthné. Legendás házastársi szeretetet, hűséget példázó szép életükkel bebizonyították, hogy a színészi nagyságnak nem okvetlenül velejárója a bohémság, a szabadszájúság s az a kétes értékű „gloriola”, amit botrányos kulisszatitkokat kitergető intimpisták fontak egyesek feje köré...

Góth Sándor születésének centenáriuma hadd szolgáljon alkalmul arra, hogy ismételten felhívjuk a közfigyelmet a minden tekintetben kitűnő színészházaspár sírjának gondozatlanságára. Ne várjunk vele a 150. évfordulóig, mert addigra már nem is lesz mit renoválni.

## PETER TERSON ÚJ MŰVÉT, A FUZZT

a Jeannetta Cochrane Színházban mutatta be a bátor és becsvágyó National Youth Theatre. A darab ugyan kevésbé sikerült a Tanoncoknál, mégis azt mutatja, hogy manapság szinte Terson az egyetlen angol drámaíró, akit a társadalom alapvető problémái foglalkoztatnak. Terson az angliai diákmovimentumokat mutatja be, leleplezve, hogy a résztvevők maguk sem tudják, milyen célokért is küzdenek: a lényeg az, hogy az akció levezetést kínál kihasználatlan energiáik, homályos, alapvető elégedetlenségük számára. A diákság, az új nemzedék ellenzékben van, de célok nem lát. Bár célt, kiutat Terson sem ad, de legalább pontos diagnózist kínál. Sokatmondó a zárójelenet: a hős és társai a Hyde Parkban elsompolyognak egy amerikai tiltakozó gyűlésről, melynek résztvevői a vietnami elesetteket siratják: rájönnek, hogy ők itt csak amatőrök. A dráma bizonytalan s kissé nehézkes is, de igaz problémákról szól, bátran, közvetlenül és szellemesen.

*Plays and Players, 1969. október*

## ARAGON

„Samuel Beckett-re szavaztam” című tanulmányában indokolja meg, miért ért egyet Beckett Nobel-díjával. A cikk végén bibliográfia található Beckett eddigi műveiről, valamint összeállítás valamennyi színművének első előadásáról.

*Les Lettres Françaises, 1969. október*

GÁSPÁR MARGIT  
AZ ÁLLAM ÉN VAGYOK

című vígjátékát nagy sikerrel játssza a drezdai Állami Operettszínház. Részletek az előadás NDK-beli kritikáiból:

„Ritkán ért el a tetszés az Állami Operettszínházban ilyen hőfokot, és szinte még sose hagyták el a nézők a színházat olyan felüdülten, mint ennek a darabnak a német ősbemutatója után ... Szellemesen vicces dialógusok, szikrázó bonmot-k, szinte francia esprit és charme jellemzi a művet a dramaturgiai építkezés tekintetében is. Mindez által válik örvedetes és egyedülálló jelenségé a hasonló jellegű kortársi produkciók sorában. Rolf Zimmermann elragadó betétszámokat írt a vígjátékhoz ...”

*Neueste Nachrichten \**

„Tulajdonképpen különös, hogy az olyan érdekes egyéniség, amilyen Clairon volt, nem került már korábban színpadi mű középpontjába ... A *kisasszony miniszter lesz* (ez a vígjáték német címe) ékszer a zenés színház műsorán. A darab jellegzetesen ábrázolja a történelmi hátteret, olyan gondolatokat tükröz, amelyek a máig hatnak, dialógusai csiszoltak, figurái élesen kontúrozva élnek, humora pompás szatíra.”

*Union*

\*

A Sächsisches Tagesblatt kritikusa három „szerelmes levél” formájában írta meg bírálatát. Az első Gáspár Margitnak szól, akitől szerinte „színházaink szerzői sokat tanulhatnak”, majd megköszöni, hogy a darab német ősbemutatójának jogát Drezdának engedte át. A második levél az Állami Operettszínháznak gratulál a választáshoz és ahhoz, hogy vállalta a darabot mint „vígjátékot zenével”, nem csinált belőle operettet vagy musicalt. A harmadik „szerelmes levél” a kiváló női főszereplő, a Staatstheateről vendégként kölcsönként népszerű prózai színésznő, Thea Elster egyszerű alakítását méltatja Clairon „bombaszerepében”.

\*

„Az író vígjátékában élesen kontúrozott jellemeket visz a színpadra. Milyen felségesen és szövegében is plasztikusan rajzolja meg Clairont, a vérbeli színésznőt, előnyeivel és hátrányaival együtt! Vagy a »voltairiánus« herceget... aki hiú, gyenge uralkodó és társadalmi korlátait nem képes áttörni, de nem is akarja. Mindezt az író dramaturgiailag kimagaslóan ábrázolja: a darab igaz örömet szerez az embereknek.”

*Sächsisches Zeitung*

## műhely

ingerülten rövidít: alkalmazkodik kora ízléséhez, szót fogad kritikusaiknak, akiken aztán - a darab sikere után - kedvére gúnyolódik a *Mérsékelt levélben*. A klasszikus esztétika szabályaihoz szokott nézők zsúfoltnak és szerteágazónak érzik a cselekményt? Beaumarchais könnyed kézzel áldozza fel a jeleneteket, amelyek csak némileg is eltávolodnak a bonyodalom fő vonalától, még ha egyébként pazar ötletek ragyognak is bennük.

S ami ennél sokkal súlyosabb: a szerző megalkuvón követi bírálóit az általa teremtetett személyek megítélésében is. Szokatlan volt a szókimondó plebejus Figaro, akit „az élet tanított meg vidám bölcsesetre”, s akiről azóta tudjuk, hogy nemcsak Beaumarchais-nak, hanem az egész európai vígjáték-irodalomnak egyik legeredetibb alkotása? Feláldoz több olyan részt, amelyek épp a Figaro-figurát értelmezik.

Feltűnhet ugyanis, hogy az első felvonás - az exozíció - Figarót állítja a cselekmény tengelyébe: e jellegzetes csel-komédiának ő a cselszövője. S a néző ma is érzi még, mily nagy e pillanat: a Beaumarchais-trilógia nyitányában szemünk előtt formálódik halhatatlan típusa az európai színjátszás egyik állandó alakja, akiben majd Beaumarchais jó-voltából mítikus személyt látunk, épp-úgy - csak persze más síkon -, mint Don Juanban vagy akár Faustban. Összecsukódik a függöny, s tudjuk, hogy komédiázás örvén egy mélyen indokolt emberi magatartást mutatott be e nyitány; a szolgaságból csellel-ésszel - „consilio manue” - kitörő, az urak eszén már nemcsak túljáró, hanem följük is emelkedő népi hős jelent meg vonzó színeken. Megszületett a „figaróizmus”. Az-tán folytatódik a játék, s az ármányos „borbély, felcser, patikus” már csak olykor-olykor bukkan fel a színen, hogy „elhárítson minden akadályt”. Amde a figaróizmus nem jön többé szóba. A ki-hagyott részek tanulmányozása viszont - meglepő módon - arról győz meg, hogy Beaumarchais szándéka nem ez volt. Ő eredetileg egész darabját Figaróra építette. Csakhogy a figaróizmus teljes kifejtése a feláldozott részek közé került.

S itt sodródik dilemma elé a fordító.

Tudományos meggyőződése szerint nyilvánvalóan csak hű fordítást szabad készítenie. Minden mű önmagáért beszél, nincs szüksége a fordító kisegítő hangjaira. Megtévesztőnek, tehát bűnösnek kell tartani a szöveg bármiféle színezését, korszerűsítését, olyan hatásos vagy tetszetős részek beleköltését, amelyek a szerző művében nincsenek. Példának említem a következő megoldást, amellyel nem érthetünk egyet. A *sevillai borbély* első felvonásában Rosina ezt mondja a gyámjának: „Folyton szidalmazza szá-



DOBOSSY LÁSZLÓ

### A sevillai borbély új fordításának tanulságai

Nemrégiben az egyik színházunk megkért, készítsek új fordítást Beaumarchais halhatatlan Figaro-trilógiájának első darabjából, A *sevillai borbély*ből. Némi mesterségbeli - azaz filológusi - torzultság folytán menten tanulmányozni kezdtem az eddigi legjobb szövegkritikai kiadást. Mekkora volt meglepetésem, amikor a jegyzetként közölt változatokat a mű hagyományossá vált szövegével összevetve azt tapasztaltam, hogy Beaumarchais - a darab emlékezetes bukása után - nemcsak ötletszerűen rövidítette meg alkotását, amiként egyébként „A *sevillai borbély* bukásáról és kritikájáról” írt epésen *Mérsékelt levele* sejteti is.

Az történt ugyanis, hogy amidőn 1775-ben, két évi huzavona után a Comédie Française bemutatta Beaumarchais vígjátékát, a kritika és a közönség is vajmi kedvezőtlenül fogadta. Egy kortárs és barát azzal menti a kudarcot, hogy „a túlzott szellemesség csömört okoz és fárasztja a nézőt”. Mások kevésbé voltak elnézők, s az új vígjáték cselekményét szétesőnek, szereplőit pedig mondvacsinálnak bélyegezték. Beaumarchais nem habozott (sohasem habozott): most is meghallgatja a kifogásokat, s másnap lerövidíti darabját, kihúzza belőle körülbelül egy felvonásnyi szövegrészt. Semmi nem oly tanulságos, mint e feláldozott részek olvasása. Beaumarchais ugyanis

zadunkat.” E rövid közlést az előző magyar fordítás ilyen színekkel bővítette-értelmezte: „Miért szidja úgy a mi korunkat? Én igazán jól érzem magam a mi korunkban és az én koromban.”

Nem lehet kérdéses, *hogy* a fordítónak a szerző szándékát kell kilesnie, s a szöveget minden árnyalatában úgy tolmácsolnia, ahogy a szerző megalkotta (sőt megálmodta). Csakhogy épp ez az! Mi volt Beaumarchais szándéka, és hogyan alkotta meg szövegét? Az elmondottakból világos, hogy kényszerhelyzetben, műve megmentése végett rövidített az eredeti szövegen, s a kor és a kor-társak ízléséhez alkalmazkodva homályosította el a Figaro-figurát. Az egész életmű áttanulmányozása s általában a Beaumarchais-problematika közelebbi vizsgálata (beleértve a szerző jellemét és szokásait is) arról győz meg, hogy nem követ el hűtlenséget a fordító, ha a kihagyott jelenetek közül visszamenti azokat, amelyek egyrészt teljesebben szemléltetik Figaro szerepét és egyéniségét, másrészt pedig fokozzák a darab eredetileg elképzelt játékosságát. A fordító itt nem tesz többet, sem kevesebbet, mint hogy a szerzőnek hevenyében készített későbbi szövegét a gondosan kidolgozott, évekig érlelt eredeti szöveg megfelelő részeivel bővíti.

Megengedhető-e az ilyen fordítói beavatkozás? Nem ferdtés-e az ilyen fordítás? Ez esetben aligha lehet kétségünk. Hiszen Beaumarchais mulhatatlan érdeme épp az, hogy megalkotta a Figaro-típust és hogy a vígjátékstílust feloldottabbá, lebegőbbé, játékosabbá tette. Ami a kortársakat meglepte vagy feszélyezte, ízlésüket bántotta, ránk már másként hat, sőt: mi épp ezt szeretjük Beaumarchais-

ban. A mellőzött jelenetek tapintatos visszamentése tehát voltaképpen azt domborítja ki, ami a legsajátosabb beaumarchais-i s egyben a legbiztosabban időálló *A sevillai borbélyban*.

Példaként a III. felvonás egyik jelene-tét idézzük. Almaviva gróf - diáknak álcázva - énekleckét ad Rosinának, a gyám jelenlétében. Besurran Figaro, a szépleány redőnyének kulcsát szeretné megkaparintani. Szócsata támad közte és a gyám között. Itt kezdődik a kihagyott rész, amelyet túlzás nélkül minősíthetünk a „figaróizmus” programnyilatkozatának.

BARTOLO He, mit mond? Hallotta, diák úr?

FIGARO Azt, hogy ön bizonyára úgy gondolja, valami faragatlan falusi borbélyal van dolga, aki a beretváján kívül nem ért semmihez. Nos, tudja meg, uram, én Madridban tollat is forgattam...

BARTOLO Kár volt abbahagyni.

FIGARO Hiszen, ha nem lettek volna irigyeim! *(Kezével, háta mögött jeleket ad a grófnak.)* S ha már szóba jött a munkásságom, engedjék meg, uraim, hogy előadjam a választ, amit az egyik vígoperai szereplőm szájába adtam: ezt az enyémel azonos foglalkozású férfiút olyasféle sértés éri, amilyent az imént hallhattunk, s ő a maga módján felel reá. Művem egyébként negyed-bukás érte.

GRÓF Mi az, hogy negyedbukás?

FIGARO *(kezével jeleket ad a grófnak.)* Negyedbukás az, hogy már a szöveggönyvet elutasította a színház, amivel megkímélt a további kudarcoktól... Pedig, ó, ha itt volna az énekesem, a muzsikusom, sőt az egész zenekar, a vadászkiürtös, a sípos meg a dobosok! Csak úgy tudok szívből énekelni, ha pokoli láрма kísér. Mind-egy, azért csak hallgassák meg, mit tudok. *(Nagy papírtekercest bont ki, hátlapján hatalmas betűkkel ez olvasható: Hol a redőnykulcs? S míg az ariettát énekl, úgy tartja a papírost, hogy a gróf és a közönség jól láthassa a hátlapra írt kérdést.)* Uraim, ez egy fönséges hősdal:

Legyek jó borbély, semmi más,  
Illegjek púderes köpenyben?

Mivel a színdarab-írást

Hú kísérelője a lopás,

Kaparás

És szidás...

Zenekar, most vágj bele. Bumml!

Meglopni mind

A régi szerzők seregét;

Tarará, tarará, fuvolák! Bumml!

Kaparni mind

A színházkedvelők zsebet,

Tirari, tirari, tam, tam, oboák!

És szidni mind

A közönséget módfelett,

Mért hívott össze pikniket,

Hogy hallgassák szomorúságát . . .  
Ó, milyen jól hangzik! „Hogy hallgassák szomorúságát ... ” S ezt, uraim, észrevették: „módfelett, pikniket”? - Pam, pam, pam, fagottok, gyorsan a refrént; rajta, hegedűk, brácsák, bőgők, dobok, trombiták, kürtök, tülkök, fuvolák meg mindenféle furulyák! „Hogy hallgassák szomorúságát” - mondtuk.

A színdarabot megcsinálják,  
Aztán megint összekuszálják,  
Ahogy a színészek kívánják. A savát-borsát mind kivágják,  
Végül nyomorékká csigázzák S a jutalmat hiába várják, Csupán a földszint bruhaháját Es mindenkinek kritikáját; Cipőorr éri a nadrágját, Győzze az újságok rúgását. Nyomorult mesterség, no lásd! Legyek borbély, semmi más, Legyek borbély, semmi más,

Es semmi más

más

más.\*

BARTOLO Semmi - igen - semmi kétség, hatalmasan szárnyal!

GRÓF *(halkan, Rosinához.)* Olvasta?

ROSINA *(halkan.)* A derékövén.

FIGARO Hogy egy ilyen áriát nem adnak elő! Micsoda furcsa szeszélye a sorsnak! *(Mutatja a grófnak a papírtekercest hátlapját.)*

GRÓF Értem már. Nem magát hívják városzerte a sevillai borbélynak...

FIGARO A kiválóság itt mást illet, uram.

GRÓF ... aki verset írt egy híres szépasszonyhoz?

FIGARO *(próbálja megérteni.)* Lehet, uram, minden lehet.

GRÓF *(Bartolóhoz.)* Verselése nem rossz, a dallama azonban vajmi silány. *(Szaval.)*

Izgatni mind a vágyakat,

Kívánságaink kulcsa ott van

Vénusz nénénk leple alatt

FIGARO Ehe!

GRÓF A derékövhez csatoltan.

FIGARO Ehehe!

ROSINA Nagyon kedves.

BARTOLO Csupa szellem és kellem!

FIGARO Sajnos, nem tőlem van; de ismerem a szerzőjét. Igazán bájos dalocska. Pedig nem könnyű ám ilyesmit csinálni!

BARTOLO Bizony nem. Ez az a műfaj, amit szívesen hallgatok; olyan üdítő ... *(Figaróhoz, aki még mindig kezében tartja a félig felgöngyölt papírt-*

*tekercest.)* Mi az ott nagy betűkkel a papírosán?

GRÓF *(félre.)* Ó, a széllébelet! ROSINA *(félre.)* Mindennek vége! FIGARO *(gyorsan felgöngyöli a teker-*

*cset.)* Ez ... színházi plakát, amelynek hátlapjára mi, szegény szerzők ...

BARTOLO „Hol ... a kulcs?” - ilyesmit olvastam.

FIGARO A, igen ... A helyzet kulcsa. Ez volt a cím.

BARTOLO *(el akarja venni a papírost.)*

Az újságok nem írtak róla.

FIGARO Nem hát! De csoda ez, uram? Hiszen... ha az újságok nem volnának pusztá üzlet csupán, felvirágoztatói a tintagyártó iparnak, akkor az újságok lennének...

BARTOLO Borzasztó! Ez az ember írni akar, és beszélni sem tud! De végül is megmondaná, mi szél hozta ide, firkász uram? Talán megint valami levélkét hozott a szenyórának? Nos, el-tűnjek talán?

FIGARO Be marcona kedvében van uraságod! Pedig egyszerűen csak azért jöttem, hogy lehúzzam a szakállát. Tudtommal ma van a napja.

Az állandósult szöveg szerint az utolsó felvonásban, még a kibontakozás során is mellékszereplővé színtelenedik a játékmester Figaro. A kihagyott részek figyelembevételével azonban megint helyrebillenti a szerkezeti egyensúlyt. A plebejus hős középpontba kerül, a kibontakozásnak ő az irányítója, közben csúfot űz a kaján butaságból, de enyhe gúnyval illeti a bizonytalan boldogság révébe kalauzolt védenecit is. Hadd említsük példának azt a csipős szóváltást, amely az esketési szertartás után pattog, amikor is a visszatérő Bartolo orvos tiltakozni próbál gyámleánya elhódítása ellen.

BARTOLO Élni fogok hatalmammal!

GRÓF Azzal nem élhet, mert visszaélt vele.

BARTOLO Igenis élhetek vele, mert a kisasszony még kiskorú.

FIGARO Pardon, már nem az, épp most lett nagykorú.

BARTOLO A rendelkezés világos, s majd meglátjuk...

FIGARO Maga csak nézze a rendelkezést, mi meg visszük a kisasszonyt.

BARTOLO Bebizonyítom, hogy házassága szabálytalan.

FIGARO A férjhezmenetele annál szabályosabb!

BARTOLO Ez a házasság semmis!

FIGARO Ez a férj befolyásos!

BARTOLO Semmis, teljesen semmis!

Az ügyvédem pozdorjává zúzza érveiket.

FIGARO Eggyel több vesztett pöre lesz.

BARTOLO Kí beszél tehozad, akasztófavirág?

\* A dalszövegeket Weöres Sándor fordította.

# világszínház

mérhető elsősorban értékük, hanem azoknak a művészi tendenciáknak a társadalmi valósággal való kapcsolatán, amelyeket képviselnek. A mi kulturális közvéleményünk erősen irodalomcentrikus, és a színházat elsősorban az irodalmi teljesítmények oldaláról közelíti meg. A színházi apparátust legjobb esetben többé vagy kevésbé tökéletlen technikai eszközök halmazának tekinti az írói mondanivaló tolmácsolásához vagy elferdítéséhez. Ahhoz, hogy megértsük, mit jelent az a tény a kultúrában, hogy a színház esztétikuma autonóm, és jól meghatározható társadalmi tartalma van, amelyet a közönség ért, elfogad, esetleg visszautasít, Párizsba, Londonba vagy Moszkvába kell utaznunk.

Noha kevés konkrétumot tudok a moszkvai színházi élet közelmúltjáról, annyi beszélgetésekből, cikkekből és régebbi műsortervekből megállapítható, hogy az elmúlt évtized a színházak fellendülésének időszaka volt, amelyben a harmincas években politikai okokból megszakadt, sokszínű és a világszínház-ra mindmáig ható törekvések felújítása a jellemző motívum. A mai szovjet színművészek legjobbjai Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Vahtangov, Ohlopkov elképzeléseit továbbgondolva vagy csak újragondolva keresik a modern kifejezési formákat. Szétválaszthatatlan egységben van a hagyományok tisztelete, olykor múzeumi konzerválása és ezek továbbfejlesztése, sőt még a lázadás is ezek ellen. A szovjet színháznak szerencséje volt, hogy a sztálini kultúrpolitika olyan színvonalú művészek közül választhatta ki azt a koncepciót, amely el-képzeléseinek legjobban megfelelt, mint a húszas évek nagy orosz rendezői. Mejerhold évtizedekre kikerült a színház-művészet kanonizált rendjéből, de Sztanyiszlavszkij és a Művész Színház kibírta a hivatalos konzerválás, a megmerevedés hosszú éveit. Ma mindkettőjük el-képzelései új lehetőségeket mutatva, ki-meríthetetlen kincsésbányái a modern szovjet színháznak.

A Művész Színház repertoárja ma is

ugyanaz, mint fénykorában volt. Csehov, Gorkij, Osztrovszkij, Tolsztoj, Bulgakov, Ibsen, Shaw. Vannak előadásai, amelyek harminc éve szinte változatlanok. Egy időben a színészek sem változtak, így a szerepek együtt öregedtek a társulattal. A háború utáni felújítások nagy része még szigorúan betartotta az eredeti rendezői intenciókat, olyannyira, hogy az új előadások fiatalabb szereplői külső megjelenésükben is szinte tökéletes hasonmásai voltak elődeiknek. A színpadon a szamovár negyven éve ugyanazon a helyen áll. Hogy ez a tiszteletreméltó múzeum mégsem veszítette el kapcsolatát az eleven színházi élettel, az éppen napjainkban válik láthatóvá. Hatalmas tudásmennyiség, technikai biztonság, rendezés- és színészmesterségbeli rutin, rendkívüli művészi önfegyelem csiszolódott ki szükségképpen a konzerválódás évtizedei alatt. Ma a Művész Színházban frissebb szellemű előadásokat kezdenek bemutatni, de ez nem jelent szakítást Sztanyiszlavszkijék elveivel, sőt azok legbenső lényegéből fakad. Talán éppen ez a titka mai felújításuk hatalmas sikerének. A *Holt lelkek* né-hány évvel ezelőtt meghódította Buda-pestet, de kitűnő az újabb *Ványa bácsi*-és Sirály-előadásuk is.

## *három nővér*

Nekem különösen tetszett a nagy sikerű, új (mindössze egy-két éves, ott mások az idő mértékegységei) szereposztásban adott *Három nővér*. Az előadást Rajevszkij rendezésében 1958-ban, tehát tizenkét éve újították fel. Ami különösen szembeötlik, hogy a díszlet (V. V. Dimitrijejev munkája), noha megőrzi a játéktér realizmusát, elhagyja az eredeti bemutató számos, ma már naturalista ízü környezetfestő motívumát. Különösen feltűnő a különbség a két koncepció között a negyedik felvonásban (kert). Az eredeti, lombos fákkal és hangulatos fa-kerítéssel ellátott, szinte idillikusan naturalista színpadkép helyére egy hidegen expresszív, nagyvonalú látvány lép. A dísztelen faház előtt kopár domb, raj-

BABARCZY LÁSZLÓ

## *Egy moszkvai tanulmányút tapasztalatai*

Tavaly április-májusban három kollégámmal másfél hónapot töltöttem a Szovjetunióban. Nem vállalkozhatom arra, hogy akár csak megközelítően teljes képet adjak a szovjet színházokról. Különösen Moszkva színházi kultúrája gazdag.

Meghatározó élményem az volt, hogy még a legjelentéktelenebb színház is mennyire határozott és viszonylag önálló törekvésekkel, ennek megfelelő, konzekvensen megvalósított játéktílussal, műsortervvel dolgozik. A színházaknak tartásuk, méltóságuk van. A társulatok - legalábbis Moszkvában - a kultúra, a színházművészet műhelyei. Nem egyes előadások sikerén vagy sikertelenségén

Böven idézhetnénk jeleneteket annak igazolására is, hogy Beaumarchais a bíráló észrevételeknek engedve nemcsak kétes ízlésű pajzánosságokat törölt szövegéből (indokoltan), hanem - más megfontolásból - áldozatul dobott kiválóan szellemes részeket is. Miért nem intézkedett úgy, hogy e szövegrészek később visszaiktatódjanak művébe, s hőse, akit annyi kedvvel formált hús-vér figurává, olyan - egyértelműen jelentős - szerepet kapjon, amilyent eredetileg szánt neki? Nyilván („ha szívből, ha színre”) hagyta

magát meggyőzni a kortársi kritikától, amely az átalakítás vagyis inkább a szövegcsönkítés után lelkesen fogadta a művet és fenntartás nélkül ünnepelte szerzőjét. „Négy felvonásra rövidítve és megtisztítva a vaskosságoktól, a fecsegésektől, a szójátékoktól, valamint a kissé alacsonyrendű komikum egyéb vonásaitól, a darab azóta annyi tapsot kapott, amennyi gáncs érte korábban - írta a *Journal Encyclopédique* (1775. április 1-én), s Beaumarchais úgy gondolhatta, hogy színpadi mű esetében a siker

megér minden áldozatot. De túl hiszékeny azért mégsem volt: darabját ugyan megcsönkította, de a *Mérsékelt levél* című gúnyiratban a kritikusokra meg a közízlésre hárítja a felelősséget.

Ennyi érv talán elég is annak támogatására, hogy aligha tekinthető illetéktelen fordítói beavatkozásnak a kényszer folytán sebtiben megváltoztatott szöveg kiegészítése az eredeti Beaumarchais-szöveg lényeges részeivel. Fordítói ferdtítés helyett inkább a mű valódi mondanivalójának a szemléletesebb feltárása ez.

ta hatalmas, csupasz, szürkésfehér fatörzsek állnak, távoli kék-szürke horizont teszi hallatlanul levegőssé a színpadot, egyúttal valami megrázóan reménytelen végtelenség érzetét keltve. A rendezés és a szereplők játékának fő célja kibontani azoknak a lélektani folyamatoknak a lényegét, amelyek a darabban annyi szenvedést és szépséget hoznak létre. Racionálissá teszi a nagy kultúrájú, okos, szép, mindenképpen jobb sorsra érdemes emberek erkölcsi pusztulását egy olyan társadalmi környezetben, amelynek mind ezekre az értékekre nincs szüksége, és megmutatja azt, hogy ezek az értékek az adott kedvezőtlen körülmények között hogyan változnak pusztító, tehetetlenséget eredményező béklyókká. Egyszerű, világos végeredmény, de színházi emberek tudják, hogy milyen pokoli nehéz ezt elérni. Mérnöki pontossággal kell elemezni az egyes szerepek belső vonalát, rendezői lelemények tömegére van szükség ahhoz, hogy egy-egy kevés szavú jelenetben unalmas részletezés és százalmas szövegvizsgálat nélkül kibontható legyen az a konkrét dráma, amely a szereplőket mozgatja.

A három nővér vár. Várják, hogy összeüljön a szokott társaság, várják, hogy ezen az estén is elszórakoztassák valahog magukat és vendégeiket. Hárman háromféleképpen. Legtevékenyebb a szívarcú Olga, nagy, csodálkozó szeméhez, finom, törekeny alakjához alig illik a tanítónők kényszerű határozottsága. Számos apróságot kell elintéznie, mielőtt a társaság összejön. Tulajdonképpen ő a háziasszony. Mása szép, szőke, nagy darab nő, testi mozdulatlansága, puha nyugalma alig leplezi kielégületlenségét. Irina sudár termetű, csillogó szemű, telve reménnyel. Az első pillanatban alig észrevehető eszközökkel megtöltik a levegőt nyugtalansággal, tevékenységgel, étellel. Jönnek a tiszták, ők is szórakozni és szórakoztatni akarnak. Az aktivitás, a jószándék jellemzi mindannyiukat. És a szellemesnek szánt gondolatokról kimondásuk pillanatában kiderül, hogy közhelelyek, tréfiákról, hogy idélenek, történelekről, hogy unalmasak. Az emberi kapcsolatok sokoldalúan motiválva, finom kis gesztusokban jelennek meg, mielőtt lelepleződnének a társasági jó modor és a művelt ízlés határain éppen csak túl-menő jelenetekben (amelyeket éppen a lehangosabb résztvevők szégyellnek a legjobban és magatehetetlenül). Nincs szó pusztulásról, reménytelenségről. A szereplők elveszik ezeknek a mondatoknak közvetlenül adódó drámai súlyát. Aki erről beszél, a többiek szórakoztatására, bizonytalan hangulatának, gondolatainak közhasználatra adásáért teszi, senki sem szónokol. Szoljonij sem isten teremtette szörnyeteg. Csiszolatlanabb, műveletlenebb, mint a többi, és mackós

tréfiával, melyek váratlanul a gátlásos emberek csakazértis durvaságaiba csapnak át, állandóan kínos helyzetbe hozza a társaságot és önmagát. Kultúraltan elnéznek a feje fölött, olykor ingerülten rászólnak, de egészében tudomásul veszik, elfogadják, közéjük tartozik, mert itt van, mint ahogy a többiek is csak azért vannak itt, mert ide sodorta őket sorsuk véletlene. Az előadás, amely arról szól, hogy az élet pusztítóan eseménytelen, teli van nyugtalanítóan izgalmas eseményekkel.

### **Gondolat és fizikai cselekvés**

Ez a lényeg. Ebben áll Sztanyiszlavszkij módszerének különös modernsége. A legáltalánosabb és a legnehezebben kifejezhető gondolatokat is el tudja mondani konkrét színpadi cselekvések izgalmas közegében, ha jól alkalmazzák. A fizikai cselekvésnek és a cselekvő elemzésnek nem az a feladata, hogy a valóság illúzióját keltse, hanem hogy lát-hatóvá és hitelessé tegye a lélektani folyamatokat, a szerep belső vonalát. Szoljonij utolsó, látszólag lényegtelen jelenetében típeg-topog a színpadon, határozatlan, tehetetlen, szinte jószágos, undorodva keni magára a kölnvizet. Kihívják, elindul hátra a dombon, a házból kihallatszik Irina és Tuzenbach nevetése. Szoljonij megfordul, arcán kín, szinte rémület, majd megváltozott ritmusban megy tovább, hatalmas csizmái gépies keménységgel viszik. Megértjük: most, csak most határozta el, hogy megöli barát-ját, tehetetlenségében, csak azért, hogy végre történten valami, hogy megszabaduljon valahogy egész nyomorult és érthetetlen önmagától.

### **Sztanyiszlavszkij hatása**

Előttünk az írói mondanivaló teljes mélysége. Az előadás, képletesen szólva, kezünkbe adja azt a kulcsot, mely Irina lelkér, a drága zongorát nyitja. Csehov ebben az előadásban nem a századforduló széplelkű poétája, hanem a huszadik század talán legaktuálisabb költője, ki az egyik első irodalmi szociográfia, a Szahalin szerzője is.

A Művész Színház csak egy-két lépést tett még azon az úton, amelyet a Sztanyiszlavszkij által kidolgozott színházi koncepció alapjai tárnak fel. Tovsztonogov és társulatának budapesti vendégjátéka izelítőt adott a magyar közönségek abból, hogy milyen remek lehetőségek vannak a rendszer tehetséges, modern művelői kezében. Az amerikai színházról szóló, szaporodó beszámolókból tudjuk, hogy Sztanyiszlavszkij módszere

színházművészek érdeklődésének középpontjában áll, az Actors Studio és követői rendszerét a pszichoanalitikus emberlétással egyesítve fantasztikus színpadi teljesítményeket produkálnak.

### **Efrosz**

Dolgozik Moszkvában egy rendező, Efrosznak hívják. Az ő rendezésében láttuk Arbuzov *Egy boldogtalan ember boldog napjai* című darabját. A darab - megjelent a Nagyvilágban is - kevesebb, mint jelentéktelen. Az előadás csodálatos. A játék vibráló, nyugtalan feszültsége, az emberi kapcsolatok, a lélek vergődéseinek hajszálpontos, költői mélységű ábrázolása, az alig láthatóan alkalmazott rendezői gesztusok értelmet irányító ereje lenyűgözi a közönséget. (Efrosznál már csak a színészi játék kellékei, a praktikus funkcionáló részletek naturalisak, a játéktér tisztán elvont kompozíció.) Vannak az előadásban pillanatok, amikor a nézőtér a szó szoros értelmében nem vesz levegőt. Akik csak olvasták a darabot, nem fogják megérteni, hogyan lehetséges ez. Amit itt látunk, az minden drasztikus hókusz-pókusz nélkül a színpadi emberábrázolás, az autonóm színházművészet teljes dia-dala. Efrosz fekete báránya a moszkvai színházi életnek. Előadásainak óriási közönségsikere és nagy művészi hatása ellenére a kritika egy része hevesen támadja. Valószínűleg az Arbuzov-előadásból is kiderülő sötét világképe, végtelenségig érzékeny humanizmusa miatt. Nem tudok állást foglalni ebben a vitában, de a fontos az, hogy tartalmi kérdésekről folyik, hogy a színházművészet lényeges értékei vannak szem előtt. Nem biztos az sem, hogy a Sztanyiszlavszkij-rendszer modern színpadi életéhez feltétlenül mélylélektani irányzatokba kell kapcsolódni. A lényeg az, hogy tudatos munkával, a társulat művészi mű-helyé emelésével, a *színházelmélet* sok-oldalú megértésével lehet a fentebb említett sikereket elérni.

### **Hazai kitérő az elméletlenségről**

Mi többé-kevésbé kimondottan elméletlenségek vagyunk. Rosszak a tapasztalatok. Sokak szemében az elmélet az a bunkó, amellyel könnyedén agyon lehet ütni bárkit, aki az élet zavaros forrásaiból hittel és őszintén merít. Vagy az elmélet az a doktrína, amelybe a bukott, igazi művészi alkotásra képtelen emberek kapaszkodnak, elszakítva a színházat az eleven lélettől. Persze, mind-ez igaz is, attól függ, hogyan s kik alkalmazzák az elméletet. Azoknak a stílári kategóriáknak jó része, amelyeket színházi teljesítmények leírására használnak, végtelenül durva, más művészetek területéről kölcsönzött, de ok-e ez arra, hogy megelégedjünk a napilapkritikák siralmas jelzőivel? Nagyon nehéz a színházat fogalmilag megragadni - hiszen lényege éppen a művészetté vált eleven ember -, de nem lehetetlen. A színházak gyakorló művészei kényszerűen kialakítanak maguknak valamilyen me-

chanizmust. Ha valakinek volna tehetsége és türelme kibányászni azokat a tény-leges hatás-effektusokat, amelyekkel egy-egy nagy színész vagy rendező dolgozik, talán kulcsot kapnánk kezünkbe egyéniségük megértéséhez, s talán jobban el tudnánk helyezni őket a színház-művészet és a kultúra szellemi áramlataiban. Az, hogy nincs elfogadható képünk a magyar színház-művészet múltjáról, ma már jóvátehetetlen, de lassan a közelmúlt is az öntudatlanság homályába foszlik. Ha visszatekintünk csak az elmúlt tíz évre, számos nagy jelentőségű művészi kibontakozás, pálfordulások, koncepciók összeomlása és megújulása tarkították a szezonokat. Színészi egyéniségek bontakoztak ki, mások zsákutcába jutottak, de ha elolvassuk ennek az időszaknak színházi cikkeit, a művészek nyilatkozatait vagy a kritikákat, aligha lesz képünk minderről. A művészek őrzik inkognitójukat, a kritika pedig nem mélyed el túlságosan a színházak ügyeiben. Marad a sikerek és bukások pusztá regisztrálása, s olykor a suttogások személyi változásokról, mint egy hivatalban.

Nem hiszem, hogy a magyar színházi élet szürke és rossz lenne. A kép, amit magunknak és a közönségnek adunk róla, mindenesetre sokkal szürkébb. Csak ilyen körülmények között fordulhat elő, hogy nyár elején kampányszerűen meg-támadjuk a színházi életet, úgy, ahogy van, egészében, majd három sikeres szabadtéri produkció után, nyár végén épp-oly kampányszerűen megvédjük. S az idegek felborzolásán kívül nem történik semmi.

Az igényes elméleti munkának nemcsak a közélet-teremtő szerepe lényeges. Sokkal fontosabb, hogy segíthet egy-egy művészi törekvés kibontakozásában, segíthet a társulat közös nyelvének kialakításában, tanítványokat orientál, segítségével könnyebben eljut egy színház olyan új konzekvenciákig, melyek arculatát határozottabbá, modernebbé tehetik.

Sztanyiszlavszkij elmélete távolról sem olyan egységes, mint gondolnánk. Harmincéves fejlődése alatt maga Sztanyiszlavszkij fogalmazta mindig újra és újra. Csak az egész alapos megértéséből lehet megközelíteni elképzeléseinek lényegét. Szembeötlő gyors és határozott eltávolodása kezdeti korszakának számos meiningenista vonásától. Kevésbé látható, de lényegesebb, hogy rendszerének alapjai mögött az a filozófiai meggyőződés állt, hogy a felszabadított színészi teljesítmény a tiszta, őszinte emberséget juttatja kifejezésre. Kezdetben a módszer esz-köz arra, hogy az emberi lélek szépségének, kiteljesedésének gyönyörűsége valósuljon meg előadásában. Később a cselekmény fő vonala fogalmának bevezetése

sével Sztanyiszlavszkij kezd eltávolodni ettől az alapjában romantikus felfogástól. Mai követői analitikus játékfelépítő eszközeit arra használják, hogy gyűröttebb korunk követelményeinek megfelelően a mélylélektant (mint az amerikaiak) vagy az emberi-társadalmi kapcsolatok személyiséget formáló vagy éppen pusztító ábrázolását (mint az oroszok) helyezték a hajdani harmonikusabb ideálok helyébe.

Nálunk Sztanyiszlavszkij feloldódott, s noha mindenki hivatkozik rá, a gyakorlatban elvesztette meghatározó erejét. Meggyőződésem, hogy ebben nagy szerepet játszik a megfelelő szellemi munka hiánya. Senki sem kívánja, hogy Sztanyiszlavszkij kizárólagos istene legyen színházi életünknek, de hogy évek óta nincs egyetlen társulat sem az országban, amely sikeresen tudna Csehovot játszani, az nem a szerző hibája, hanem a magyar kulturális élet fájdalmas vesztesége.

#### **Próba a Tagankán**

A legjobb moszkvai színházak sikerének a határozott szellemi arculat és az e mögött álló, egységesen felépített társulat a titka. Ljubimov színházában, a Tagankán részt vettem egy próbán. Az *anya* c. Gorkij-regény adaptációján dolgoztak. A darabot, mint ennek a szín-háznak a legtöbb produkcióját a főrendező és munkatársa állították össze az eredeti mű kötetlen felhasználásával. A színpadon fiatalokból álló társulat, huszonöt-harminc ember egy jelenetsort ad elő a századvégi orosz gyári munkások életéből. Pantomimikus mozgások, szavalókórusok, páros és tömegjelenetek montázsszerű, igen bonyolultan szervezett sorozatából álló mintegy negyedórás részletet játszanak el.

A színház Sztanyiszlavszkij módszerétől alapvetően különböző stílusban ját-szik. A jelenetsor nagyon rosszul megy, nem technikai okok miatt - mindenki tudja, hogy hol a helye -, hanem mert a hangvétel primitív, önsajnáló, melodramatikus. Ljubimov leállítja a próbát. Keményen mond néhány mondatot a teljesítmény művészi laposságáról, megvilágítja, hogy a jelenetek egészének milyen hatást kell elérnie. Személy szerint nem bírál senkit, világos, hogy a hibát nem egy-két személy rossz játéka, hanem a feladat közös félreértése okozza. Három-négy percre felbomlik a rend a színpadon. A színészek beszélgetnek (játékmester nincs köztük), Ljubimov lent ül, és csendesen nézi őket. Újra kezdik a jelenetsort, és végigjártasszák. Jól. Mind a harmincan. Közben megváltoztatják az egyes jelenetek beállítását, sőt a pantomimek egy részét is. Ljubimov elégedetten nézi, és sokáig nem szól közbe. Bű-vészmutatvány? Nem. Egy jól, tudato

san szervezett társulat művészi önfegyelme és intellektuális ereje mutatkozott meg.

#### **Elmélet és gyakorlat**

Ljubimov, Efrosz, Jefremov, Rajevszkij és a moszkvai színházi élet mai vezető egyéniségeinek sikerei mögött ott állnak a szovjet-orosz színház óriásai, akik a húszas-harmincas évek nem könnyű viszonyai között nem restelték „doktrinér” módon, írásban elvekké rögzíteni tapasztalataikat, egyrészt megőrizvén szellemi kincseiket követőik számára, másrészt új, lehetséges irányokat találva a művészet színházi kifejezésformáinak. Nevetséges azt állítani, hogy életidegen okoskodásokról van szó, hiszen nem egy-két sikeres előadás, hanem olyan jól működő társulatok jöttek létre munkáik alapján világszerte, amelyek meghatározzák a színház fejlődését napjainkban is.

Sztanyiszlavszkij még a forradalom előtt egy ideig azzal a gondolattal foglalkozott - mesélik -, hogy társulatot szervez egy eldugott kis helyen, a Fekete-tenger közelében. Ott akarta zavartalanul kidolgozni a tökéletes színházat, létrehozni az együttes teljes harmóniáját. Ebben esetleg egy-két meghívott vendég gyönyörködhetett volna. Örültségnek látszik, üzleti szempontból különösen, de komolyan kellene venni, hisz a színház legbenső lényegéhez tartozik, hogy miközben élő emberekben játékká változtatja a valóságot, megpróbálja végül valósággá változtatni játékeit. Csak így érthető meg, hogy például New Yorkban a Living Theatre mindent elkövet, hogy néhány száz összeverődött embert megszabadítson társadalmi előítéleteitől és - bár irreálisnak tűnik - tisztességes politikai tettekre sarkallja őket. Ezek természetesen szélsőségek, de velejárói és talán feltételei is a modern művészet fejlődésének. Ha meggondoljuk, hogy Decroux Párizsban évekre el-vonult a nyilvánosság elől, és néhány barátja, valamint kisszámú értői körében alakította ki a *pantomim pure* kánon-ját, amelynek alapján Marceau és Barrault aratják világraszóló sikereiket, akkor talán Sztanyiszlavszkij ötlete nem is volt olyan örültség.

#### **Színház és közönség**

A moszkvaiak szeretik a színházat. A szinte mindig zsúfolt házak, fantasztikus előadásszériák csalhatatlan jelei ennek a szeretetnek. A színházak többsége kellemes, barátságos hangulatot áraszt. A nézők nagy része utcai ruhában van, sokan közvetlenül munkából jönnek, a város hatalmas távolsága: miatt nincs idő hazamenni és átöltözni, Megfigyeltük, hogy családok, barátok gyakran a színház előtt találkoznak először napi teendőik után. Kényelmes bü-

fék, ahol pezsgőt inni és vacsorázni is lehet, mellettük szalonok, ahol a színház fotókkal, makettekkel, régi nagy sikerek emlékeivel, vendéjátékokról készült képes beszámolókkal, kritikákkal és művészi hitvallásokkal reprezentálja önmagát, általában igen gazdagon. A közönség érdeklődve nézi, tájékozódik. Az előcsarnokok dekorációi szerves részei a színház produkciójának. Ljubimov színházában például estéről estére az előadásnak megfelelően változtatják a falakon és a vitrinekben levő anyagot. Az utcai ruhás otthonosság vonzó harmóniában van a színház dolgai iránti tisztelettel, amely a nézőtér feszült, értő és szeretetteljesen ünnepi figyelmében éri el a csúcspontját.

A színház jól tartja a közönséget és a közönség jól tartja a színházat. Az érdeklődés egyik oka talán az, hogy a televízió-, rádió- és moziműsorok messze elmaradnak attól a színvonaltól, amit a színházak képviselnek. A műsorterv, kivéve a hatalmas hazai klasszikus és félklasszikus repertoárt, nem nagyon különbözik a miénktől. A világirodalom klasszikusai, Euripidésztől Brechtig. Mai nyugati szerzők, kivéve az abszurdokat és az egzisztencialistákat. Alekszej Tolsztoj verses drámája Rettenetes Ivánról, egy Saint-Exupéry- vagy egy Bulgakov-bemutató különleges irodalmi csemege, mint ahogy az egyébként elég közepesnek látszó, de mennyiségében hatalmas modern szovjet dráma is szolgál nagy írói kiugrásokkal (például a világsikerré vált *Varsói melódia*). A siker igazi oka azonban a jó szellemű színházi élet, a színház maga. A játék titkaiba, a stílusok és törekvések világába beavatott közönség és a határozott társadalmi célokat követő színházok egy szellemi társas-játék résztvevői.

### Egy kis mentegetőzés

A magam tapasztalataiból és mások elbeszéléseiből tudom, hogy a külföldön látott színház - talán az élmények különösen friss, előítéletektől mentes varázsa miatt -, ha csak egy kicsit is jó, akkor rögtön jobb, mint a miénk. Ezért, ha a kikerülhetetlen összehasonlításokra kerül sor, nem lehetünk eléggé óvatosak. Egy színházi kultúra elválaszthatatlanul összefügg azzal a társadalmi közeggel, amelyben létrejött, és eredményeit nem szabad egy más helyzetben levő színházon számon kérni. Mégis, a jól alkalmazott jó példa hasznos lehet összekuszálódott problémáink újragondolásához.

Ljubimov politizáló színházába csak három hónapra előre lehet jegyet kapni. A színházzal szemben levő metróállomás lépcsőjén esténként fiatalok állnak, „jegyet veszek” feliratú táblákat tartva a magasba. És ezért nem lehet Ljubimovékat nem irigyelni.

M. LÁZÁR MAGDA

## Adósai vagyunk

### A drámairó Horváth Ödön

Horváth Ödön - ilyen nevű magyar íróról nem tanultam, nem hallottam. Anál meglepőbb volt számomra, amikor jó tíz évvel ezelőtt egy NDK-beli színház műsortervében *szerezőként* feltüntetve először ráakadtam „Ödön von Horváth” nevére. Azóta alkalmam volt róla és tőle sokféle, írásban hozzáférhető anyaggal megismerkedni.

A Theater Heute 1969 júliusi számában az idei Berliini Színházi Találkozó summájaként ezt olvashattuk: „A Berliini Színházi Találkozó mérlegét elkészítve a bázeli színház vitte el a pálmát Ödön von Horváth *Kazimir és Karolin* című drámájának Hans Hollmann rendezte előadásával, amely újabb lépcsőfokot jelent Horváth újrafelfedezésében. Semmi sem volt »hangulatszerű«, »atmoszférikus« ebben az előadásban. Könyörtelen valóság tárul fel a színpadon, és világos biznyságot nyert, milyen szorosan kapcsolódik egymásba társadalmi lét és tudat, illetve (kevésbé marxistán és inkább »horváthian«) anyagi helyzet és érzelm. Életre keltek a brechti intenciók: naivitás és dialektika, érthetőség és plaszticitás; már-már igazolást nyer, hogy Horváth az utóbbi idők egyik legnagyobb drámairója!...”

Ennek a - német nyelvterületen jelentkező - Horváth Ödön-reneszánsznak másik bizonyága: a november elején Budapesten megrendezett „Nyugat-Berlin-Charlottenburg bemutatkozik” kulturális hét egyik eseményeként a Kulturális Kapcsolatok Intézete kiállító-termében Käthe Kollwitz grafikái mellett Ödön von Horváth-dokumentációs anyaggal jelentkeztek a vendégek.

Hozzánk ezen túlmenően csak *néhány* jut el egy-egy szűkszavú hír németül író hazánkfia bemutatóiról. A Film Színház Muzsikában és a Nagyvilágban egy-egy cikk látott napvilágot tragikus halálának 30. évfordulója kapcsán. Eredeti tehetségét a magyar közönség nem ismeri, nem ismerheti. Hiszen sem életben, sem a halála óta eltelt három évtizedben, sem színpadon, sem a rádióban, sem a televízióban egyetlen műve sem szólt meg, könyvkiadásunk sem drámái, sem epikus műveit nem jelen-tette meg.

Mi lehet az oka annak, hogy Horváth Ödön „játékszíni költőmestersége Magyarországon lábra nem tud kapni?”.

Abban nem láthatunk semmi meglepőt, hogy a 20-as, 30-as évek Németországában, majd Ausztriában alkotó, német nyelven író, antifasiszta drámairó életében nem juthatott szóhoz magyar színházban, de a felszabadulás után el-telt huszonöt esztendőben egyszerűen megmagyarázhatatlan, hogy miért nem figyelt fel rá színházművészetünk.

Közünk van hozzá, hiszen magyarnak született (Fiumében, 1901. december 9-én, éppen ott szolgálatban levő diplomata apa gyermekeként), jórészt Budapesten nevelkedett, itt járt iskolába, és Ady Endre költészete gyakorolta a legnagyobb hatást fejlődő egyéniségére. Közünk van hozzá azért is, mert a fiatal fiúnak életre szóló élményt a Magyar Tanácsköztársaság adott, és mert egyik legkorábbi, töredékes drámakísérletét Dózsa György parasztforradalmáról írta, 1923-ban; majd legérettebb vígjátékainak egyikét 1935-ben, *Falu, ahol nincsenek férfiak* címmel Mikszáth Kálmán *Szelisyei asszonyok* című regényének alapötletéből bontotta ki.

Hitler uralomra jutása után sürgősen hazautazott Berlinből, hogy magyar állampolgárságát megőrizhesse, majd amikor Hitler bécsi bevonulása után menekülni kénytelen Ausztriából is, Hatvany Lajos nyújt menedéket számára, mielőtt tovább folytatná útját egy végzetes bal-eset következtében oly szűkre szabott emigrációja felé.

De nem ezért, nem csak ezért van közünk hozzá. Ismernünk és ápolnunk kellene drámái örökségét, mert humanista, tudatos antifasiszta célzatosságával példamutató ma is. Méltán vallhatjuk magunkénak életművét, melyben a politikus színház hallatlanul érdekes, egyéni út-ját járta a népszínmű, azaz inkább a bécsi „Volksstück” mienknél haladóbb örökségét folytatva és megújítva. A korabeli kisémberek, alkalmazottak, proletárok sorsát ábrázolta reális társadalmi keretben. Gyakran a brechti eszközöket is alkalmazta.

### Az ostobaság és a hazugság ellen

Így vallott ars poeticájáról: „... én tulajdonképpen soha nem valaki érdekében írok, és mégis fennáll a lehetősége annak, hogy valaki »ellen« hat, amit megírtam. Csak két dolog ellen fogok tollat: az ostobaság és a hazugság ellen. És két dologért szállok síkra, az értelemért és az őszinteségért.” Mottóként írja 1930-ban *Mesél a bécsi erdő* című jellegzetesen horváthi népszínműve elé: „A végtelenség érzetét mi sem kelti fel bennem inkább az emberi ostobaságnál.”

A Kleist-díjjal jutalmazott *Mesél a bécsi erdő* a Strauss-keringők ábrándos melódiáit a brechti songok elidegenítő effektusaként alkalmazza. A gazdasági világválság kezdetének bécsi, nyárspol-



A német munkásosztály megosztottságát, a filiszterekben rejlő potenciális fasizmust 1930-ban már olyan világosan ábrázolja a nagyszerű, szatirikus éllel színpadra vitt darab, hogy természetesnek érezzük továbbélését a német színpadokon. Érthetetlen, hogy nálunk Hedda Zinner vagy Friedrich Wolf hasonló témájú darabjait utólag felfedezték, de ez a kitűnő darab elkerülte színházvezetőink figyelmét.

#### **A *Liliom* késői rokona**

A Theater Heutében oly lelkes szavakkal említett *Kazimir és Karolin* különös, késői rokonságban áll Molnár *Liliom*ával. De a pesti századforduló romantikus vurstlija helyett itt a harmincas évek kezdetének müncheni vidám-parkja a színtér. A hagyományos októberi ünnepség vad, disszonáns dáridója egy balladaian egyszerű és szívszorító szerelmi történet háttére. Az állástalanná vált gépkocsivezetőt nagy karriert remélve elhagyja Karolin, az ostoba kis hivatalnoklány. Mire megalázva visszatérne hozzá, elkésett. A népünnepély ezer színű, apokaliptikusan megrajzolt világa - a brechti dramaturgia szerint - a tudatosítás eszközeként vonul végig a cselekményen. Színpadra állítása nemcsak izgalmas rendezői lehetőségeket, hanem nagyszerű színészi feladatokat is ígér.

gári idilljét festik alá a jól ismert valcerek. Alfréd, a lóversenytippekből és egy hervadó trafikoszó kegyeiből élő ex-hivatalnok szakít léha életével, hogy becsületes munkával keresse meg kenyerét, a szép, fiatal Marianna kedvéért. (A naiv leánykát egyenesen a bécsi erdőben, hangulatos kiránduláson megrendezett eljegyzésén hódította el derék hentesmester vőlegénye mellől.) A férfi egy kis vargabetűvel visszatér régi életformájához. A trafikoszó ennek érdekében ismét összehozza a sztriptíztáncosnővé avaszt, majd ártatlanul börtönbe jutott Mariannát zord apjával és a hűséges mézáróssal is. A megható kibékülési fináléba egyetlen disszonáns hang csap bele: halott az idilli szerelem gyümölcse, Mariannának dajkaságba adott gyermeke. Apai dédanyja járt kezére a sorsnak, hogy a kis „törvénytelen” elpusztuljon. Lelke mélyén mindenki fellelegzik, csak a hiszékenységeért poklokra átment Mariannában lobban ki a hit utolsó szikrája is.

Még élesebb hangú a nemzetiszocialistákkal igen korán személyesen is összeccsapó szerző legszubbjektívabb indulataitól fűtött, 1930-ban írt *Olasz éj* című népszínműve. Egy német kisváros republikánusai lampionos, giccsműsorral tarkított kerti ünnepségre készülnek, mialatt a város nyárspolgárai hazafias marsokat bömbölve vonulnak a horogkeresztesek demonstrációján. A „széplelkű” republikánusok kizárják a harcrakész ifjúmunkások kis baloldali csoportját a kerti ünnepségből, mert kemény fellépésük ünneprontásként hat. A békés sörözőkre zúduló fasiszta rohamcsapat brutalitásától azonban csak ezek az ifjúmunkások képesek őket megmenteni.

tatja a válság és az érlelődő fasizmus korában tönkrement kismebert. A bohózat a két polgári demokratikus ország határán játszódik, szenvedő hőse egy hontalan, nincstelen exdrogista. Míg szorgalmas adófizető volt, jó állampolgárnak számítot. Most, hogy nincs semmije, egyszerre megállapították róla, hogy születése révén a szomszédos államba illetékes. De ott elmulasztotta állampolgárságát megújítani, így nem fogadják be. Így vergődik az egész darabon végig a chaplini figura a határfolyó hídján odavissza, két hazája között. Közben akaratlanul leleplezi a két állam kormányfőjének inkognitóban tervezett titkos megbeszélését, veszedelmes nemzetközi kábítószercsempész-bandát tesz ártalmatlanná, és összehozza az egyik parti határőr lányának házasságát a papa szomszéd parti kollégájával. A hontalan vándor dilemmáját irreális színezetű happy end oldja fel - mintha csak a *Koldusopera* királyi hírnöke tévedt volna ide is.

A második világháború előszelét érezve írja meg *Don Juan a háborúból jön* című drámáját. A maga nemzedékének viszonya az 1914-1918-as háborúhoz ön-életrajzi feljegyzése szerint a következő volt: „Bennünket, akik a »nagy idők«-ben éppen kamaszok voltunk, nem nagyon szerettek. Abból a tényből, hogy apáink elestek vagy megnyomorodtak a csatateren, azt a nyilvános következtetést vonták le, hogy mi, háborús kölykök, egytől egyig gonosztevők leszünk. Ha nem füttyültünk volna rá, hogy serdülökörünk éppen a háború idejére esett, akár mindannyian felkőthettük volna magunkat. Közönyösek voltunk, nem éreztünk mi sem szénelmat, sem tiszteletet. Egyszerűen semmi érzékünk nem volt a múzeumok meg a lélek halhatatlansága iránt, és amikor a felnöttek összeomlottak, mi sértetlenül megúsztuk a dolgot. Bennünk nem omlott össze semmi, hiszen addig még csak egyszerűen tudomásul vettük a tényeket.

#### ***Don Juan fagyhalála***

A háborúban felnőtt Horváth a háborúból összeomlottan hazatérő, csaták poklát megjárt, pergőtüzeket túlélt férfinemzedéket állítja most - az utódgeneráció könyörtelen objektivitásával - *Don Juan a háborúból jön* című drámájának középpontjába. A hajdani nagy nőfalót most éppen múltbeli nimbusza teszi tönkre. A háború utáni inflációs nagyváros - feltételezhetően Berlin - megvadult asszonyai, lányai szereleméhesen csapnak le rá, a „békebeli, igazi” férfira. Az pedig összetört lélekkel, egy hajdani - közben meghalt - lány iránti nosztalgiával szívében, idegenül bolyong közöttük. A többi *Don Juan*-feldolgozástól gyökeresen különböző dráma ön-

A gazdasági világválság, a munkanélküliség, a megtorlatlan bűn és az öngyilkosság témáit variálja - egymástól merőben különböző drámai eszközökkel - az *Ég felé* című grotesk misztériumjátéka és a *Szajna ismeretlen halottja* című morbid komédiája is.

#### **Az érlelődő fasizmus teleplezője**

Míg ezekben a darabokban a kispolgár könyörtelen, mindenkin és mindenben átgázoló érvényesülési harcát ábrázolja, addig a következő - már a hitleri Németországból Bécsbe költözve írott - darabjában, az 1935-ben született *Ide-oda* című bohózatban áldozatként is bemu



kéntes fagyhalállal zárja le a mindenkitől elidegenedett, egykori hódító életét.

#### A nyárspolgár Figaro

Következő darabjában ismét visszatér az emigráció, a hontalanság egyre idősebb kérdéséhez, de most egészen más aspektusból közelíti meg, mint az *Ide-oda* esetében. A *Figaro válása* című komédiájának modelljét minden bizonnyal a fiatal Szovjetunióba akkor már tömegesen visszaáramló emigráns orosz értelmiség szolgáltatta. Horváth Ödön ugyan-is Beaumarchais talpraesett hőstét a forradalmi Franciaországból „disszidáltat-ja” gazdáit, az Almoviva grófi házaspár és felesége, az uraihoz ragaszkodó Zsuzsi kedvéért a porosz bürokrácia kellős közepébe. Míg ott a grófék adósságot adósságra halmoznak, és a forradalom összeomlására szabnak ki újabb és újabb terminusokat, addig Figaro önállósítja magát, hogy jól menő fodrászszalon alapítson. Zsuzsi azért hagyja ott férjét, mert nem tudja neki megbocsátani, hogy „világpolgárból nyárspolgár lett”. Házasságuk válsága végül is otthon oldódik

fel, a hajdani Almoviva-kastélyból alakított gyermekvárosban találják meg életcéljukat, boldogságukat.

A sziporkázóan szellemes, tudatos anakronizmusoktól tarkálló Figaro-komédiát ismét egy kortársi kórkép követi a nyártermészet tömeglélektanáról. Az *utolsó ítélet napja* című színművében egy jámbor állomásfőnök és a ráakaszkodó kacér kis fruska évődése miatt kisiklik a vonat. Szerencsétlenség halottakkal, sebesültekkel. Az állomásfőnök bűnöségét szuggeráló, majd ártatlanságát ünneplő, végül a halálát előidéző tömeghangulat ábrázolása az unalmas vidéki kis porfészekben Karinthy Frigyes *Krisztus és Barrabásának* megdöbbentő erejét idézi fel az olvasóban.

#### Két történelmi vígjáték - tanulsággal

Horváth Ödön utolsó két befejezett és még életében színré került darabjában a Figaro-feldolgozás történelmi vígjátéki vonalát folytatta. Mikszáth Kálmán Szelisteyi asszonyok című regényét kiindulópontként használja *Falu, ahol nincsenek*

*férfiak* című vígjátékához, de már a bevezetésben leszögezi, hogy a figurákat nem a nagy magyar regényírótól kölcsönözte: teljesen szabadon kezeli a maga korszerű mondanivalója érdekében a mikszáthi anekdotikus történelmi alapokat. Mi volt Horváth Ödön mondanivalója 1935-ben az erdélyi asszonymustra és az igazságos Mátyás király történetével? Hallatlanul hiteles, plebejus szemléletű képet ad a jó szándékú reformer király népétől való elszigeteltségéről, az egész udvari bürokrácia rendíthetetlen korruptségéről. De a romantikus női hármasfogat még többet változott Horváth alakító kezében. Legizgalmasabb hármójuk közül a Mátyást meghódító, titokzatos szépasszony, maga a szebeni grófné. Átok, boszorkányság vádja ül a családján, és ezért férje - bár szereti - eltaszítja magától. Horváth ebben, a Könyves Kálmán idéző királyi békítésben - „elátkozott fajok pedig nincsenek” - a hitleri fajelmélet tombolásának tetőfokán tesz hitet ismét humanizmusáról.

*Pompeji, avagy egy földrengés komédiája* című darabja azt a mindennapi római életet eleveníti meg, amelyet ma a láva alatt épségben maradt tárgyi emlékek nyomán rekonstruálnak a történészek. Ezek a mindennapok sokban emlékeztetnek - Horváth Ödön darabja szerint - a harmincas évek közép-európai kisemberének életére. A döntő különbség: a rabszolgák, a katakombákba kényszerített keresztények szemszögéből mutatja be a vécnapja felé közeledő Pompejít, a belülről halálra ítélt római világirodalmat.

Itt hirtelen megszakadt Horváth Ödön izgalmas drámáinak sora. Váratlanul ragadta el harminchét esztendő korában a halál. Az Anschluss, Ausztria hitleri előzönlése után az antifasiszta Horváth kénytelen volt elmenekülni. A hontalanság most már saját életébe is betört, Svájcban akarta volna osztani az emigránsok sorsát. Rövidre tervezett párizsi útján különös, horváthi drámába illő módon pusztult el. 1938. június i-én Siodmakkal, a neves filmrendezővel folytatott eredményes tárgyalás után penziójába igyekezett, amikor a Champs Elysées-n egy hirtelen szélroham kidöntött egy korhadt gesztenyefát, és az agyonsújtotta Horváth Ödönt.

#### Az aktuális drámáiról

Horváth Ödön művei a német nyelvterület haladó színpadain sikerrel dacolnak az idő múlásával azóta is. Mág tartó népszerűségét pusztán tematikai időszerűsége önmagában még nem igazolná. Egyre gyérülő személyes barátainak ragaszkodása varázslatos emberi személyiségéhez kevés volna ahhoz, hogy darabjait újra meg újra sikerrel újítsák fel. Hiszen sok, becsületes szándékkal

megírt, a két világháború közötti átmeneti években született avantgardista darab ma már élvezhetetlenül elavult. Horváth Ödön reneszánszát tehát *drámaírói eszközeinek* korszerűsége magyarázza. Különösen a mai, szocialista népszínházi törekvéseink méríthetnének eredményesen a sajátos horváthi „népszínházból”.

Horváth Ödön úgy gyúrja át a maga céljainak megfelelően ezt a sokat vitatott, 19. századi játékmódot, hogy megőrzi annak tragikus-víg hangulatváltozásait. Előszeretettel keres drámai cselekménye háttérül látványos, színes nép-ünnepséget, és ezt a keretet kora jellegzetes közép-európai társadalmának, mélyrehatóan elemzett osztályellentétéinek ábrázolására használja fel. *A Mesél a bécsi erdő* hangulatos társaskirándulása, az *Olasz éj* lampionos ünnepélye a német kiskocsmák kerthelyiségében, az októberi ünnepség a vurstli ezer olcsó szórakozásával a *Kazimir és Karolinában*, a vendéglői díszvacsera az *Utolsó ítélet* napjában nemcsak színpadi látványosság, hanem tudatosan komponált *kontraszthatás*. A látszólag szórakozó kisemberek sorsa éppen most, éppen itt fordul tragikusra.

Ezt a kontrasztos szerkesztést segíti elő - a songok brechti módszerére emlékeztető - zenei eszköztára. Nem a fel-használt kompozíciók maguk „idegenítenek el”, hanem a színpadon énekelt, mindenhol játszott szalonzene „örök-zöld” melódiái. Andalító dallamuk alkalmazásuk pillanatában tévedhetetlenül egy-egy idilli élethazugság leleplezésére szolgálnak.

Figurái nem álparasztok, mesebeli dolgos emberek, hanem a nagyváros tipikus munkásfigurái, alkalmazottai, közrendőrei, kisemberei. Írói fegyvertára kifogyhatatlan kontraszt-eszközökben, és ezeket mindig nagyon tudatosan, nagyon eredetien használja. Meggyőző példa erre a keleti színjátszásból Brecht eszköztárába átkerült merev jellemmaszkok alkalmazása. Horváthnál a *Pompeji* című komédiájában az előkelő római urak és hölgyek társadalmi rangjukat kifejező álcákat viselnek. Demaskírozásuk mindig fordulópont a komédia cselekményében. Ezzel a játékmóddal is rendkívül takarékosan bánt a szerző. Az apró helyzetkomikumok jelzésétől indul el - a hős katonai maszkja a gyáva, ostoba ember vonásait rejti. Az ifjú divathölgy fáradt rabszolganői szép álarcát rúszozzák, püderozzák újra, s a meztelen arc ez alatt a teljes ürességről, koravéniségről árulkodik. A demaskírozás csúcspontja egyben a komédia tragikus magaslatára is. A gógós, fukar bankár *hangja* szólal meg a cirkuszi játékokban az öskeresztények ketrecéből. Ott áll a rács mögött - közvetlenül előtte barátai és az a rabszol

gája, akinek élet-halál kérdése, hogy gazdája mellette tanúskodjék -, és nem ismerik fel. Nem visel álarcot többé, mert megtért, keresztényé lett. *Brecht kortárs*

A példák hosszú sorát idézhetném még Horváth szinte kifogyhatatlan groteszk színpadi ötleteinek illusztrálására. A mai rendezők fantáziáját minden bizonnyal elsősorban ezek indítják meg műveiben. De nemcsak szerkesztési módjában, meg egy-egy pompás színpadi ötletében villózik mai színekben groteszk látásmódja, hanem sajátos, történelmietlen komédiáinak szemléletmódjában is. Dürrenmatt legjobb paraboláinak szintjét és stílusát idézik fel a nézőben és az olvasóban azok a Horváth-darabok, melyekben a maga korának valóságát, általános érvényű anakronisztikus múltba helyezte. Az imént idézett *Pompejiben* a klasszikus ókor, Mikszáth-adaptációjában a magyar reneszánsz, Figaro-feldolgozásában a francia forradalom köntösében szólatatja meg kora problémáit.

Ez a fajta történetiség Horváthnál nagyszerű lehetőség a máig hurcolt emberi ostobaságok kicsúfolására, a kor hamis eszményeinek - elsősorban a faszizmusnak - ellenállhatatlanul nevetségessé, lehetetlenné tételére. Joggal írta róla néhány évvel ezelőtt barátja és műveinek gondos ápolója, Ulrich Becher: „Ha tovább él, kétségtelenül a német nyelvterületnek Brecht mellett legnagyobb színpadi költője lett volna korunkban.” A német nyelvterület irodalmárai vitatják is: kitérnek Ödön von Horváth életműve - Ausztriát-e vagy Németországot? Nekünk ebbe a vitába nincs, nem lehet beleszólási jogunk. De jogunk, sőt kötelességünk, hogy végre elkezdjük törleszteni adósságunkat Horváth Ödön iránt! Ezzel a törlesztéssel színházkultúránk, közönségünk egyaránt csak nyerhet.

#### VÁLSÁGHELYZET A FRANCIA SZÍNHÁZAKBAN

A „Napirenden” rovat rövid interjút közöl *Michelet* kultuszminiszterrel, aki kereken leszögezi: a színházi vezetőknek választaniuk kell egyfelől szabadság és szegénység, másfelől szubvenció és állami függőség között, mert az ország anyagi helyzete nem teszi lehetővé a független magán-színházak támogatását. Ha a színház - mondja a miniszter - segítséget kér az államtól, „ne lepődjék meg, ha az állam és közte szükségképp pár-beszéd alakul ki, vagy, ha úgy tetszik, ha az állam számadást kíván tőle”.

*Figaro*, 1969. december 15.

## levelek a szerkesztőhöz

### A drámaírás mesterség is

hozzászólás  
a drámaíró-iskola kérdéséhez

Tisztelt Szerkesztőség,

az írói alkotói folyamat kétségkívül legizgalmasabb és legbonyolultabb területe a drámaírás. Közkeletű igazság ez, hiszen ebben a műfajban kerül szembe a legtöbb kötöttséggel, áthághatatlan szerkesztési és műfaji törvényszerűséggel az író. Ha nem szerzett elég technikai ismeretet és gyakorlati tapasztalatot, úgy érzi, tehetsége kevés is a vállalkozáshoz. A dráma tehát nemcsak jó író, költőt kíván, hanem ügyes és avatott konstruktort is, akinek amellet, hogy jól érti a drámai sűrítés technikáját, a színpadi nyelv dialektikus játékát, a hiteles atmoszféra megteremtését és a drámaépítés iramát, egyesíteni kell magában a kritikus szemű dramaturgot, a színpadot és a nézők lelki alkatát jól ismerő rendezőt, sőt bizonyos fókig még a díszlet- és jel-meztervezőt is.

A regény a korlátlan lehetőségek műfaja, a dráma a korlátlan kötöttségeké, amelyek századok folyamán jóformán alig változtak. A dráma fölényes technikai tudást és színpadismeretet követel. Nem véletlen, hogy azokban az országokban, ahol a színdarabírás és színjátszás anyagi vonatkozásai döntőbbek, mint a művészi szempontok, a drámaírást évtizedek óta könyvből és tanfolyamokon tanítják is: az Egyesült Államokban például már nyolcadik évtizede működik

az „Academy of Dramatic Arts”, ahol az ifjú drámaírójelöltek mindarra megtanítják, amit a drámaíráshoz el lehet sajátítani: hogyan kell az alapötletből, a témából jó és hathatós darabot formálni, milyen a jó pozíció, hogyan kell érdekes és eleven bonyodalmaikat teremteni, kialakítani a drámai csomópontokat, felépíteni az egyes jeleneteket és felvonásvégeket s olyan magas szintű megoldásokat elérni, amik élményt jelentenek a nézőknek és tartós anyagi hasznot a színház tulajdonosainak.

Az amerikai példát később követték néhány nyugati országban, így Angliában, Franciaországban és Németországban is, s nem egy könyv került piacra a drámaírás technikájáról és mesterfogásairól. Nálunk Magyarországon, ha jól tudom, Hevesi Sándor egy három évtizeddel ezelőtti cikksorozatán kívül (amely azóta könyv alakban is megjelent „A drámaírás iskolája” címen) nem adtak közre ilyesfajta szakkönyvet, hacsak nem számítom ide Hegedüs Géza ilyen tárgyú kis könyvét vagy - ellenpélda-ként - Gyárfás Miklós rendkívül szellemes „Tanuljunk gyorsan és könnyen drámát írni” című könyvét, amely azonban komoly drámaírójelöltek számára használhatatlan, hiszen az író maga is bevallja, hogy „könyvét mindenki olvashatja, kivéve azokat, akik maguk is drámaírással foglalkoznak. Köztudomású ugyanis, hogy a dramaturgia túlságos ismerete a legtöbb drámaírónak ártalmára van.”

Ebben Gyárfás azonos nézetet vall például Bernard Shaw-val, aki mindig ironikusan és lenézően nyilatkozott a tengerentúli „drámaíró-csináló iskolákról”, és azt vallotta, okosabb, ha a drámaíró maga teremti meg a saját technikáját. Persze a saját technika megszerzése „magánúton” nem jelentheti egyedül a nagy elődök és a sikeres kortársak darabjainak tanulmányozását; a színházi tapasztalatok egész tárházára szükség van. Shaw-nál abban, hogy szinte már első színművének előadása alkalmával teljes fegyverzettel ugrott ki a porondra, nagy része volt annak, hogy előtte hosszú időn át mint színikritikus működött, s így állandó, közvetlen kapcsolatban volt a színházzal. A dráma nagy klasszikusai is jórészt annak köszönhetően főlényes technikai tudásukat, hogy hosszabb-rövidebb ideig benne éltek a színház világában, s kiismerték annak titkait és törvényszerűségeit. Shakespeare-ről, Molière-ről és Ibsenről közismert, hogy hosszabb időn át vezettek színházat, sőt bizonyos színészi műltra is visszatekinthettek, akár csak a mi Katona Józsefünk vagy Kisfaludy Károlyunk. De a modern drámaíró nemzedék jelentős alakjai is, mint például az angol Osborne vagy Pinter a színpadot cserélték fel a

drámaírással; ugyancsak a színészet iskoláját járta ki az amerikai drámaírók legnagyobbja, O'Neill is, aki azonfelül fiatal korában hallgatója volt a Yale-egyetemen Baker professzor drámaírói tanfolyamainak is.

Egyetlen műfajban sincs olyan kényszerítő szükség arra, hogy az író pontosan tudja, mit akar és hova akar eljutni, mint a drámaírásnál. A regényíró gyakran alakjaira bízta, hogy menet közben hogyan fejlődik ki a cselekmény, s nem egyszer el sem dönti előzetesen, hogy a kezdeten túl hogyan bonyolítsa tovább szereplőinek sorsát. A drámaíró viszont addig bele sem foghat az érdelemes munkába (a drámaírás ökonomikus munka is!), míg először gondolatban ki nem építette, majd papírra vetve is föl nem építette a drámai mű vázát, s ha nem is jelenetről jelenetre, de felvonásról felvonásra meg nem határozta a darab szerkezetét. Molnár Ferencről írta meg egyik életrajzírója, hogy míg regényeinek úgy ült neki, hogy még vázlatot sem készített, s gyakran az aznapi folytatást is csak írás előtt, a kávéházi asztalnál ötlötte ki, darabjait gondos és előrelátó terv alapján komponálta meg, s ehhez a munkamódszerhez haláláig hű maradt. Ahogy a dráma nem tűr meg egyetlen felesleges szót, ugyanúgy megbosszulja magát a henyé szerkezet is. Diderot, aki elméletben jobban értett a drámához, mint a gyakorlatban, nem győzte eléggé hangsúlyozni a szerzők számára drámatechnikai könyvecskéjében, hogy addig semmit se vessenek papírra, amíg nem áll készen a mű terve.

Ibsen például mint rendező alaposan kitanulta a drámaírás mesterségbeli részét, s ezzel darabjaiban varázsos és lenyűgöző módon élt. Sok követője akadt, akik jórészt a technikáját vették át, a legtöbbet támadott ibseni vívmányt, a „zárt drámai forma” találmányát, amelyben minden jelenet, gesztus, szó egymásból következik, egymást készíti elő, s amely hosszú időre megszabta a drámai fejlődés útjait.

O'Neillen kívül az amerikai dráma mai nagy alakja, Arthur Miller is sokat tanult Ibsentől. Főleg a drámatechnikában volt a mestere, mint ezt a drámai elé írt tanulmányában kifejti, de ezt a technikát Miller később a maga sajátos módján továbbfejlesztte a hagyományos és expresszionista technika elemeinek vegyítésével. „Ibsen sok megoldását és technikai mesterfogásait - írja - sokszor magam is önkényesnek tartom, de tanulhatunk alapvető szándékaiból: nem állít semmit, amit nem bizonyított, ragaszkodik a csodálatos látványhoz, hogy az életben minden mozzanat az előzőek szerves következménye, feltárja a bámulatos elemi összefüggéseket ...” Majd saját technikájáról így vall: „A dráma

költészete számomra is a részletek szerves illeszkedése. Szeszélyből nem lesz költészet, csak modor.” Mihelyt a témát kiérlelte, Miller azonnal írásba fog, de tervet nem készít előre. „Mindegyik darabomat azzal kezdtem - írja -, hogy most egy ismert, de még meg nem értett igazságot meztelenítek le ... de több, mint féltucat drámámban csak úgy vaktában nyúltam a témához ... Kezdetben semmi nehézséget nem okozott, hogyan alakítsam a sztorit, de ma már annál többet, hogyan tárjam fel gondolataimat ... Néha hosszabb ideig nem tudtam folyamatos darabbá kovácsolni a drámát.”

Ibsen tanítványa és csodálója volt Bernard Shaw is ifjúkorában, de a maga technikáját már korán kialakította. Azt vallotta, hogy sok régi fogás, mint például az előkészítés, az összeütközés és a drámai kifejtés elmélete már elavult. Helyettük a nézők lelkiismeretét kell alaposan felkavarni, és a végén sem szabad lecsillapítani. Színpad és nézőtér között harc folyik, s ennek egyik eszköze a félrevezetés. Ez is technika. Bizonyos tévhitet kell támasztani a nézőben, s a következő felvonásban a tévhit leleplezésével meg kell szégyeníteni. Ez az egyik alapelv. A másik az, hogy minden komoly témát, problémát szellemesen és ironikusan kell tálni. A nagy író drámaíró egyébként egész életében harcolt a drámaírás hagyományos technikája ellen, ami nem is meglepő, hiszen az ő egyéniségének és a maga passzív hőseinek (helyesebben: szócsöveinek) egészen más drámaépítési mód felelt meg.

Shaw szellemi rokona a mai színpadon a neves svájci drámaíró, Friedrich Dürrenmatt. Neki is különös tehetsége van a groteszk drámai konfliktusok szerkesztéséhez, és főlényes biztonsággal kezeli mesterségbeli eszközeit is. Egyik interjújában elmondotta, hogy darabjai cselekményét mindig gondosan felvázolja, s addig nem fog munkához, míg az egész témát részletesen ki nem bontotta, fel nem dolgozta magában. Gyakran előbb novellában írja meg az ötletet, s csak azután dolgozza fel drámai formában. Természetesen akkor megváltozik minden, új szereplők lépnek színre, régiek tűnnek el, a dráma világában minden másképp alakul és fejlődik. Darabjait sűrűn átdolgozza, a bemutatók után is.

Móricz Zsigmond írta: „Minden mű-faj csúcsa a dráma. A drámaírónak van a legnagyobb szüksége a legszigorúbb fegyelmezettségre, a legrettebb életfilozófiára és a legtöbb színpadi rutínra. A drámát nem lehet úgy írni, mint a regényt, szabadjára engedve a fantáziát és csapongva mesélni ... A drámaírónak alaposan meg kell tanulnia a mesterségét.”

CSISZÁR BÉLA

## színháztörténet

BÓDIS MÁRIA

### Soós Imre

1930. februári 12-1957. június 20.

Nyolcan voltak testvérek a balmaz-újvárosi zsellércsaládban. Nyomorúság évszázados nehezékével a hátukon meg sem születhetett ezekben az emberekben a felemelkedés vágya. Es ebből a környezetből egyszerre felbukkant egy színésztehetség, ritka tüneteként, minden családi előzmény, bármiféle tradíció nélkül. Mintha az ősi, végtelen nyomorúság egyszer az összes szépet, erőset egy emberben adta volna össze. Azután szárnyára eresztette.

- *Kondás volt - mesélte Horváth Teri -, kint a pusztán egy újságlapot fújt a szél. Imre lehajolt és felvette, hogy elolvassa. Ebben akadt rá a felhívásra: „Fiúk, lányok, gyertek a Színművészeti Főiskolára! Olyan ez, mint egy népmese. Egy véletlen, egy darab papír elindította útján a paraszfiút.*

Néhány elemi iskolai végzettséggel iratkozott be a főiskolára. A főiskola éveit alatt rengeteg elméleti és gyakorlati ismeretet kellett befogadnia. Nem volt szorgalmas, de azonnal felfogta a dolgok lényegét, gyorsan és ezer felé tudott reagálni. A befogadásra váró ismeretek hatalmas mennyisége rendkívüli tempót diktált. A nem éppen szilárd alapra épülő tudás nem adhatott biztos fogódzót későbbi színészi munkájához. Mégis, a korábbi környezetétől, hozott emlékeitől, osztályától és a kortól annyira távol álló alakokat is tökéletesen



meg tudta jeleníteni. Rátalált a hangra, a mozgásra, a lélekre, lett légyen az Brand gyárosfiú Mikszáth korából, Józsa Mihály, a szabadságharc egyszerű parasztfigurája vagy Shakespeare-hős: Benedek a *Sok hűhó semmiértből* és Rómeó.

Minden nélkül képes volt arra, hogy még a tárgyakat is láttassa. A főiskolán egyszer helyzetgyakorlatként egy öreg baktert kellett alakítania. Ott állt a kis terem csupasz pódiumán, alig magasabban társainál, közönségénél, utcai ruhában, és egy pillanat múlva már didergősen összehúzta magát pizsamáját, öreg volt, álmos és fázott. Hatalmas vonat rohant el mellette, félrekapta a fejét, és hunyorgott a füsttől. Az éjszakában szinte látszottak a jelzőlámpák, nyikorogott a sorompó. Felemelte a karját, és szabadot jelzett. Szánni kellett az öreg, hajlott hátú baktert, és a nézők megkönnyebbültek, amikor a vonat elment, az öreg felsóhajtott, visszacamogott a házba, és magára húzta a meleg takarót.

Soós Imre különös intellektusával, ösz-

tönös stílusérzékével képes volt arra, hogy a figurák, a szerepek már szinte kész formájukban pattanjanak ki belőle. Vámos László rendezte legnagyobb alakításában, a Rómeóban. Az első próbára kész volt benne a szerep, elsősorban páratlan stílusérzéke miatt. Alig kellett valamit változtatni az általa hozott anyagon: éppen csak beilleszteni az együttes képbe, az előadásba.

Sohasem másolt. Nem voltak sem mintái, sem mintaképei. Egy-egy mozdulat egész mozdulatsort indított el benne. Vámos László egy róla szóló cikkében így emlékezik egyik főiskolai jelenetére: „Rátkai egyik délután a Karnyónét próbálta, amiben Soós Lipitlottyot, a rokokó ficsúrt játszotta. Marci bácsi egy pálcával kezében megmutatta a figura mozgását: az ő főlényes mozgáskultúrájával a pálcát - sok évtizedes táncoskomikusi kellékét - forgatva ujjai között. Soós átvette a pálcát, és úgy ment végig a színpadon Marci bácsi és az osztály legnagyobb ámulatára, mint aki egész életében márványpadlón járt.”



SOÓS IMRE  
SARKADI IMRE SZEPTEMBER CIMŰ DRÁMÁJÁBAN  
KÁTAY VANDÁVAL

Az élményeket nem kereste, hanem magával hozta. Szirtes Ádám így beszél erről:

- Együtt dolgoztunk, de más utakon jártunk. Hatalmas fantáziája volt. En élmények nélkül nem alakítottam. Ha például egy villanyszerelőt kellett játszanom, elbeszélgettem egy villanyszerelővel. Egyszer egy szovjet őrnagy szerepét

kaptam, és a szoba falát teleaggattam fényképekkel tisztekről, katonákról. Imre csak kinevetett. Ő a fantáziájával alkotott.

Nem ilyen élmények segítettek életre kelteni, megformálni szerepeit. Az alak hozta fel az emlékeket. A Lúdas Matyi forgatása közben a következő gyermekkori emléke teremtett számára alkotó at-

moszférát: nagy szegénységükben édesanyja kénytelen volt szalmát lopni, hogy tüzet rakhasson. Az uraság elkapta, és kegyetlenül megbüntette: a kisfiú szeme láttára meggyújtotta a lopott szalmaköteget. Soós Imre tehetetlenül nézte, hogy menekülő anyja hátán egyre nagyobb lánggal ég a rákötözött szalma. Ez az elfojtott, tehetetlen harag alkotó hangulati alappá vált Lúdas Matyi megformálása közben. Az emlékek a jelenbe transzponálódtak, a felidézett indulat bosszulta meg Döbrögin az édesanyját ért sérelmet, fájdalmat.

Nem tanulmányozta az embereket, nem készült élmények befogadására. De kapcsolatai az érzelmelek az általánosnál mindig magasabb hőfokán kötődtek. Mérhetetlen szenvedélyek laktak benne. Kétszer annyit élt, mint más. Így alkotott, így is élt. Mindenben a legnagyobbat, a legszebbet, a legforróbbat szerette. Az elragadtatás, a szenvedély állapotát óriási lendülettel tudta ábrázolni, hiszen lelkéből legőszintebben ez fakadt.

Hatalmas kíváncsisággal mindent tudni akart. Érdekelte a képzőművészet, azon belül is elsősorban a tiszta humánus, az ókor. Bartókért rajongott. Nyugtalanító muzsikájában, zenei disszonanciáiban az érzelmek végtelensége vonzotta.

Szertelen elragadtatással vetette magát az életbe. Állandó hevüléssel élt. Ahogy a szerelembe belevetette magát, teljes odaadással, úgy volt színész is. A szenvedélyes emberek érzékenységével reagált a világra.

Túlreklámozták, aztán sorsára hagyták. 1952-ben a Debreceni Csokonai Színházhoz került. Miközben ingázott a debreceni színház és a filmgyár között, egyik filmet játszott a másik után, a kritikák harsogtak a nagy „népi” tehetségről. És csak egy fordulat kellett, hogy ugyanazok a szájak éppen azt vessék a szemére, amit eddig dicsértek benne. A másik végletbe estek. Már azt sem kapta meg, amit megérdemelt. Egyre kevésbé hitt önmagában.

Rohanások, szerepek, próbák ... 1955-től Pesten játszik a Madáchban. Akkor már komolyabb a baj: ital kellett és nyugtatók. Le kellett győzni az óriási megterheléseket.

A szenvedélyes kíváncsiságból szenvedély lett. 1956 telén A hazug próbája előtt Horváth Teri észrevette, hogy marokszámra szedi a gyógyszert. Nem sokkal ezután olyan mennyiséget vett be, hogy orvost kellett hívni.

- Szürke volt az arca, még a haja is.

Alig tudott járni, ketten cipelték fel a színpadra. Nem mert, szégyellt az anyjához menni. kórházzal hallani sem akart. Elvittem magunkhoz. Injekciókat kapott. Reggel megint meg akarta kísérelni a menekülést az élettől. Ekkor telefonáltam a mentőkért, és a János kór-házba vitték. Éreztem, hogy meg fog halni! Ott ismerte meg későbbi feleségét - meséli Horváth Teri.

A házasság nem hozott jót Soós Imrének. Mesterséges az életkedv? Morfiumra lehet gyanakodni ... Leromlott fizikum és morfium. Sokáig ez sem tart-hat.

Aztán egy nagy reménység, új frisséget adó készülődés ideje következik. Erős volt magához, kemény a felbukkanó kísértésekkel szemben: el akart jutni Moszkvába a VIT-re. Végül mégsem javasolták. Megint inni kezdett. 1957 júniusában már halott volt.

Öngyilkosság? Lehetett az is. Véletlen? Leromlott fizikumának egy cseppel több adag nyugtató? Az is lehetett. De akárhogy is: az utolsó pillanatokban nem akart meghalni. Küszködés, szabadulni akarás nyomaikat találták a falon: a körmét véresre kaparta.

Mi volt a végső ok? Fizikai rosszullét, véletlen vagy tényleg egyetlen pillanat örült meghalni akarása? Nem tudni.

A legnagyobb vágya az volt, hogy eljuttassa valamikor a Hamletet. Dayka Margittól kapott egyszer egy Shakespeare-kötetet. A könyvjelző a Hamletnél volt beletűzve. Boldoggá tette, hogy más is hisz abban, amit ő egyszer meg akar valósítani.

#### VITA PÁRIZSBAN.

Claude Olivier „A cőresz dalnoka” című nagy cikkben támadja Michelet kultuszminiszter éhségprogramját. Gúnyosan jelenti ki, hogy míg a miniszterek hasonlító esetekben objektív okokra, nehézségekre szoktak hivatkozni, elismerve, hogy a dolgok jobban is mehethének, Franciaország végre megtalálta az eszményi teoretikust, aki elvi alapon prédikálja a szegénységet. Michelet hirhedt interjújában szó szerint a következőt mondotta: „Azt hiszem, a legrosszabb, ami a színházzal történhetne az, ha belefűlladna a pénzbe ... Minél kopárabb, minél szegényebb lesz a tanúvallomás, annál példászerűbb lesz az érteke, annál hatékonyabban bizonyíthatja be azt, amit be akar bizonyítani.” Olivier ismét felszólítja a színházi embereket: vagy meg-kötözött kézzel-lábbal kiszolgáltatták magukat a rájuk kényszerített embertelen feltételeknek, vagy akcióba fognak.

*Les Lettres Francaises, 1969. dec. 17.*

ABLONCZI LÁSZLÓ

## Egy rövid életű színházi lap története

Debreceni Színház 1936-39.

A debreceni Csokonai Színház két világháború közötti korszakának egy kicsinyke időszakát már példaadó hagyományként emlegeti színház történetünk. Az 1936-39 közötti időszakot, amelyben Horváth Árpád\* a magyar dráma és színjátszás ügyét megkísérelte az érdeklődés homlokterébe állítani. Ennek a törekvésnek az orgánuma volt a hetenként megjelenő *Debreceni Színház*. A szerkesztésért és a kiadásért maga a színház igazgatója, Horváth Árpád felelt, a szerkesztői tennivalókat előbb Béber László végezte, majd 1938-tól a nemrég elhunyt érdemes művésznőnk, Szabó Ernő.

A szellemiségében megújuló színház írásos fóruma volt elsősorban a *Debreceni Színház*, de figyelte a város kulturális életét is. Híradás vagy részletes beszámoló formájában állandó jelleggel tudósított a Csokonai Kör, az Ady Társaság munkájáról, színházelméleti írásokat, rendezői vallomásokat, rövid tanulmányokat, kulturpolitikai reflexiókat közölt, és természetesen nem hiányzott alkalmanként a bemutatásra kerülő darabok részletes elemzése sem.

„Színházi hetilap” - ez állt az újság fejlécén. De a gyakorlat ellentmondott ennek, mert az első hetek rendszeres, hetenkénti megjelenése után egyre ritkábban jutott el a közönséghez.

A napilapok formátumánál valamivel kisebbre méretezve, rendszerint nyolc- oldalas terjedelemben, 1936. október 1-i keltezéssel indult a lap, majd 47 szám követte, az utolsó 1939. április 8-án.

1936. október 1-én megújodott színház várta a közönséget. A páholyok újrakárpitozva, a folyosók frissen festve, minden ülőhelyen virág. A néző tíz fillérért megvette a *Debreceni Színházat*, hogy - mielőtt felhangzik Kacsóh Pongrác zenéje - átnézzé, miként is sáfárokodik a lehetőségekkel a Horváth Árpád nevű új igazgató. Ígéreteket, bizakodó nyilatkozatokat olvashatott. Béber László ekképp írt: „A Csokonai Színház új igazgatója, Horváth Árpád azzal az egyedül lehetséges célkitűzéssel kezdett neki munkájának, hogy vissza akarja szerezni a művészi színház hitelét.” Juhász Géza pedig - az azóta elhunyt irodalomtör-

ténész - a komoly dráma és a közönség kapcsolatának ürügyén a debreceniek színházba való visszaszoktatásának lehetőségeit vizsgálta.

Az 1936. október 9-i szám örömmel állapítja meg: „Divat lett a színházba járás.” De már itt, Horváth Árpád *Vidéki színészei* című írásában megfogalmazódik a majdani kudarca is: „A vidéki színészet lassanként megszűnt közszükségleti tényező lenni a szellem számára, a görkl és a színész lett közszükségleti cikk. Pártolják - a színházat elvben, nemritkán potyajegyes alapon; a színésznőt az olcsó beszerzés és mérsékelt rezsiköltség reményében. Ami természetesen visszahat magára a színház intézményére is. S ez a színház, amely gazdasági helyzeténél fogva csak megszorított teljesítményt tud nyújtani, sőt a visszahatás láncolatában már maga is eleve meg-szorított ambíciókat támaszt önmagával szemben, sínylődik és kallódik az élet-képtelenség hamis vádjával s hazug látszatával a feje fölött.”

Egyelőre még semmi baj. Az október 16-i számban megszólalnak a városatyák is. Kölcsény polgármester, Balogh kultúr-tanácsnok áldásukat adják a nagy kultúrmisszióra. Csak épp az anyagi segítségről feledkeznek el. Jellemző a véletlen egybeesés: ugyanez a szám adja hírül a Horváth Árpád költségén épült forgószínpad elkészültét, holott ennek finanszírozása a város kötelessége lett volna.

A *Debreceni Színház* továbbra is jó tükre és segítője a Csokonai Színház működésének. Szeizmográfoknak is kitűnő. A 4, 5. és 6. számban „A közönségen a sor” és a „Program és közönség” című írások jelzik: baj van a színház látogatottságával. De *A néma levente* mindent felülmúló sikere csökkenti az aggodalmakat. A november 27-i szám ismét vívódó gondolatokat közöl: „Mit tegyen hát az igazgató, ha fájdalmasan látja, hogy a színvonal emelésére és megtartására tett óvatos kísérletei is sikertelenek? Az asztalán az Antigoné és a Hamlet rendezőpéldánya mellett ott van a napi pénztári jelentés kiábrándító számoszlopa, s a szép álmok eltemetődnek a rideg valóságban. Szabad ezt megengednie Debrecen közönségének, amely elméletben büszke arra, hogy színháza fővárosi színvonalú, gyakorlatban azonban nem jár bele?” Bár a következő héten megismétlődnek a kétségek, de a közelgő klasszikus előadások, ősbemutatók, operettújdonások elcsönnesítik az aggodalmaskodó hangokat. Tanulmányok, cikkek jelennek meg. Apjáról folytatólagos életrajzi novellát közöl a lap, Fáy E. Béla az olasz dráma negyven esztendejéről ad áttekintést, Kőmíves Sándor vándorszíntársulati éveire emlékezik. Egy másik írás az operett maradvány-

\* Huszonöt éve, 1944 decemberében végezték ki a fasiszták Horváth Árpádot.

ságát vizsgálja, aztán részletesen ismertetik Juhász Géza előadását, amelyet a színház jelentőségéről és funkciójáról tartott az Ady Társaság Színházi Szabadegyetemén.

Az 1937. évi 2. számban ismételtelen kifakad a Debreceni Színház vezércikk-írója: „Mert lehetetlen az, hogy amikor a többi vidéki város méltányolja a Csokonai Színház erőfeszítéseit a magyar vidéki színpad színvonalának felemelésére, éppen Debrecenben ne becsülné meg a közönség ezt a szép törekvést, aminek a kezdet után folytatása is lesz!” Lett is: a színház egymás után teljesítette ígéreteit, csak a jó címsek maradtak továbbra is közömbösek.

Az 1937/9. számban Heltai Jenő és Felkai Ferenc szólnak darabjaink debreceni bemutatója (*A néma levente* 25. előadása és *A Baj van Napóleonnal* ős-bemutatója) alkalmából. Ok elégedettek, csak a közönség kerüli a színházat. A *Debreceni Színház* tavaszi számai megpróbálták a figyelmet felszítani, *s Melyik darab tetszett Önnek legjobban?* címmel pályázatot hirdettek. A május 16-i szám hozza a végleges jelentést: „A *Csodahajó* és *A néma levente* tetszett legjobban a közönségnek.”

Több cikk, tanulmány jelent meg a nagy színházi eseményről: Az *ember tragédiájának* bemutatójáról. A 16-os számban - még a premier előtt - Szentmihályi János elemzi Kardos István kísérőzenéjét, a 17. számban Juhász Géza „*Az Élet Könyve*” a színpadon címmel méltatja a monumentálisnak ígérkező vállalkozást. Erről nyilatkozik a 19. számban Horváth Árpád. Rendkívül meggyőzően mondja el látomását a *Tragédiáról*, lényegében azt, amelyet 1934-ben a Nyugatban ismertett, miután a Nemzetibeli előadáson nem valósíthatta meg teljességgel elképzeléseit. A *Debreceni Színház* 20. száma a *Tragédia* színpadi történetét ismerteti. Figyelmet érdemlő cikk még ugyanitt Szentmihályi Jánosé, aki Basilides Mária portréját rajzolta meg abból az alkalomból, hogy a *Székelvényekben* vendégként a Háziaszony szerepét énekelte.

A továbbiakban esetlegessé válik a lap megjelenése. Ennek oka elsősorban a gazdasági bizonytalanság. Az egyhónapos nyári szünetre Horváth nem tudta kifizetni színészeinek a járandóságot. Bár a *Debreceni Színház* a színház rangos művészi törekvéseit szolgálta, igényesen, mégis közérthetően nevelte a közönséget, ez nem járt pénzügyi gyarapodással. Inkább ráfizetéssel. Ezzel magyarázható, hogy amíg 1936. október 1. és december 31. között 13 szám jelent meg, 1937 hasonló időszakában már csak 9.

A számbeli csökkenést nem követte

tartalmi súlytalanodás. A színház a *Bánk bán* bemutatójára készült, s a *Debreceni Színház* is Katona szellemét idézte. Közölte Vörösmarty első bírálatát a *Bánk bánról*, és ismertette a tragédia színpadi történetét. Ugyanitt hosszabb megemlékezést olvashatunk a 140 éves debreceni színészetéről, s egy beszélgetést Fülöp Zoltán operaházi díszlettervezővel.

A következő nagy eseménynek a *Lear király* ígérkezett. A *Debreceni Színház* történeti és elméleti írásokkal is szolgálta a Shakespeare-bemutató ügyét. A 23. szám *Színészi alak és színészi hang* címmel Kómivés Sándor egyéniségét elemzi, pontosabban azt, hogy a színész fizikuma, hangbeli adottságai, lelki hangoltsága miként módosíthatja az „ideális színpadi hősről” vallott elképzeléseket. A további számokban írás jelent meg Shakespeare drámáinak magyarországi sorsáról (24. sz.), egy másik cikk ugyanitt Vörösmarty Learfordítását méltatja, majd sort kerít Kómivés Sándor Lear-alakításának elemzésére is (25. sz.).

A *Lear királyt* megbuktatta a közöny, s a színház vitatható értékű operettek bemutatására kényszerül. A *Debreceni Színház* az igényesebb Strauszt, Offenbachot népszerűsíti, és elemzést ad *A modern táncritmus az operettben* címmel (25. sz.). A másik titkon remélt siker, a *Vadkacs* is a *Lear király* sorsára jut; 56 néző volt a bemutatón. „Éppen az a furcsa és csodálatos, hogy jó és rossz színház egyaránt azonos sorsra van kárhozhatóva 1937-ben” - olvashatjuk a 27. számban. Így igaz, csak hogy ez nem furcsa, hanem törvényszerű. A dilemma a korból következik és feloldhatatlan: a cívisnek még sznobiságból se kellett a komoly próza, a diákok és a munkások anyagi okokból nem tudtak rendszeresen színházba járni. Ha Horváth engedett az igénytelenségnek, a művészi színvonal sínylette meg (operettek, kommersz vígjátékok), ha nem, a pénzügyi bukás volt katasztrófális.

A karácsonyi 12 oldalas számban Horváth Árpád *Karácsony és gyermek* című írásában komoran szól a magyar színészet helyzetéről: „Közöny és sokszor burkolatlanul nyílt, kaján káröröm mérgezőgázfelhője fojtogatja a magyar színészetet. Mintha a hitvallók sorsát kívánnák s igéznék ránk. Miért, ki tud rá felelni?” A színészek is rezignált hangon vallanak. Ladányi Ferenctől azt kérdezte a *Debreceni Színház*, hogy „mi a különbség Miskolc és Debrecen között?”. Ladányi válasza: „Semmi. Egyáltalán sem-mi: ott sem járnak színházba, itt sem. Képtelen vagyok megmagyarázni, mi ennek az oka ..” Neményi Lili is hasonlóan vélekedett: „Hát vannak a színháznak barátai? Én sajnos valami olyan érthetetlen közönyt tapasztalok a szín-

házzal szemben, amiről jobban szeretek nem beszélni. Vannak persze barátaink is, ha kevesen is, és ennek a szűkebb körnek a valóban meghatározó ragaszkodása, segíteni törekvése tartja bennünk a lelket, mindnyájunkban. Nekik köszönhetjük, hogy még mindig nem keseredtünk el, hanem dolgozunk a régi lendülettel, kitartással és becsülettel, és minden törekvésünk az, hogy a debreceni közönség számára tartani tudjuk színházának azt a színvonalát, amit - dicsekvés nélkül mondhatom - felül emeltünk a vidéki átlagon.”

1938. január 1. és június 2. között mindössze hétszer jelent meg a *Debreceni Színház*. A 6. szám frissebb, érdekesebb az előzőknél: ezt szerkeszti elsőként Szabó Ernő. Horváth Árpád meleg szavakkal köszönti Bajor Gizit, és ismerteti a lap a Debrecenbe érkező két másik vendégművészt, Rajnai Gábornak és Kiss Ferencnek színészi életútját. Egy vers és egy novella is megjelenik ugyan-ekkor, mindkettőt Ladányi Ferenc írta. (A vers címe: Világosító, a novelláé: Öngyilkosság.)

A június 2-i szám után hosszú időre elhallgat a lap. Az új sajtótörvény értelmében ugyanis meghatározatlan időre bevonták a lapok engedélyét, hogy jellegüket, irányzatosságukat felülvizsgálják. Így a *Debreceni Színház* is. Az új megjelenési engedélyt hosszas közbenjárásra 1939. január 1-én sikerült megszerezni.

Szokatlanul sokat szólal meg Horváth Árpád az 1939-es évfolyamban: *Új erővel* (1. sz.), *BUÉK* (1. sz.). Rövidebb írásai után talán az utolsó reménykedést sugárzó cikkében, a *Mérleg és program*ban (2-3. összevont szám) gondjainak lényegét sommázza: „... magasrendű színházi kultúrát csak ráfizetéssel lehetett szolgálnunk. Ráfizetni pedig csak onnan s addig lehet, ahol és ameddig van. És a ráfizetés nem úgy értendő, hogy csak ezekre a komoly értékekre fizettünk rá (Madách, Katona) ...” Majd így folytatja: „... keresni soha nem akartunk, csupán dolgozó színészeink tisztességet és a magunk kenyereit szerettük volna biztosítani.”

Az igazgató segítségért kiáltó szavára nem érkezett felelet. Magára maradt. Szorította a fasizálódó államgépezet, súlyosbodtak pénzügyi terhei, teljessé lett a cívisközöny, becsapta és megalázta a Színész Kamara. Mennyire ironikus színezetű az április 8-i utolsó szám. Sláger-szövegeket közöl, és Harsányi Zsolt fecsegését veszi át a fővárosi sajtóból...

Itt végződik a *Debreceni Színház* története. A négy évfolyamnyi, mintegy félszáz szám azt a harcot mutatja, amelyet Horváth Árpád vívott az új minőségű színházkultúra megteremtéséért.

# könyvszemle

Tizenhárom év választja el egymástól az élet nagy kérdéseinek, ellentmondásainak feltárására vállalkozó író világmegváltó szenvedélyek fütötte, tétován szerkesztett riportdrámáját és a mesterség minden titkát fölényesen ismerő író legújabb színpadi játékait. A kötet két drámai műve közül öt filológiaiilag igazolhatóan prózai fogantatású - riport, regény, illetve novella volt az írói gondolat első és adekvát megfogalmazása -, és hat kiállta a színpad próbáját is. (A hetediknek a tévé képernyőjén volt legutóbb az ősbemutatója.)

*A prózaíró játécai*

Karinthy műveinek kezdetől elmaradhatatlan kísérője a siker. Az *Ezer évet* azért szerettük, mert elsőnek vállalkozott egy, a felszín alatt sajgó visszasság, a korszerűtlen és embertelen AB-törvény akkor szokatlanul bátor kritikájára. A *Szellemidézést* mert valóban, a szó legigazibb értelmében szellemeket, játékokra és alkotásra kész, a földhözragadt valóságban súlytalanul lebegő és sorskérdésekkel labdázó szellemi lényeket idézett. Míg az író későbbi egyfelvonásosai a dialógusépítés virtuozitásával s az ennek következményeképpen megszületett színészi bravúrral kápráztattak el. Kétségtelen - és ma már egyre szembeűnőbb -, hogy volt ezeknek a sikereknek némi relativitása. Karinthy Ferenc drámái annyival jobbak, későbbiek voltak a velük egy időben színpadra kerülő művek nagy részénél, hogy a kritikusok örömmel hagyták magukat megtéveszteni. Mégpedig nemcsak olyan indokkal, mint amilyennel a pedagógusok vállalják az osztályzás relativitását - mondván: az osztályban elért legjobb szint a tantervi követelményektől lényegében függetlenül ötos -, hanem azért is, mert Karinthy drámái valóban rendelkeztek a színházi „ötös” mindenkor feltételeivel. Az *Ezer év* bizonyos, a tényeken túlmutató társadalmi érvénnyel; a *Szellemidézés* az irodalomtörténeti bennfentesség elegánsan villogtatott varázsával, a színpadi játék és a színpadon kívülről behallatszó történelmi vihar diszsonanciáját meg elevenítő igénnyel.

Az egyfelvonásosok színpadi bravúrja, verbális letalálatai mögött nem volt nehéz felfedezni valami többet: Karinthy humorának halálosan komoly emberi tartalmát, a modern magány és a kiszolgáltatottság lelki röntgenképét. Hogy az úszómesterré öregedett egykori vízipólokrekre nosztalgikus monológjában csak a felszínen zajlik a sporttörténet, mögötte az ifjúság-öregség örök drámája, az élet mérkőzéseinek kiábrándító kudarca tántog. Még belemagyarázni sem kellett mindezt a Vízbe, hiszen valahol mélyen mindez benne volt. Benne volt, ha nem is a felvetett probléma egyetemessége, de

legalább annyi általánosság, ami hozzásegített ahhoz, hogy a néző maga is ki-tágítsa a színpadi mű riportkereteit. S mindezek alapján lelkesen ünnepeltük az ívót, Molnár Ferenc kései szellemi rokonát, amiért „föl tudna emelni egy mázsás súlyt is, de többnyire csak húsz-kilós súlyokkal labdázik tüneményes biztonsággal”. De mivel tagadhatatlanul érződött, hogy ez az értékelés, pontosabban ez az írói magatartás a kommersz felé sodorja Karinthy, akit pedig tehetsége ennél magasabb írói rangra emelne, ezzel szinte szimultán igyekeztünk elhinni azt is, hogy a húszkilósként égbe lendített súlyzók gömbje valójában mázsás drámai problémákat rejt. A közönség tulajdonképpen ugyanazt értékelte az író színpadi bravúrjaiban, mint Kosztolányi Molnár Ferenc művészi szerénységében, hogy „ellentéte annak a művésznek, aki csak húszkilós súlyt tud fölemelni, de következetesen mázsás vastömböket gurít a közönség elé, fontoskodva körül-táncolja, izzad, tajtékzik, vérzik, s végül összetörve távozik, s a súlyt meg se tudja mozdítani”. A kritika pedig megoszlott: volt, aki beérte a színpadi virtuozitás dicséretével, más ragaszkodott a papírmásé burok mögött felfedezett ólomgolyók méricskéléséhez. Azok azonban, akik elhitték Karinthy, hogy a játék nem cirkuszi mutatvány, hanem az élet komoly próbatétele, többnyire csalódtak. Csalódtak, mert Karinthy súlycsoportjában a mégoly szellemesen fogalmazott szópárbaj vagy az irodalmi szintre emelt kabarétréfa is szinten aluli teljesítmény.

Egy lélegzetre olvasva a prózaíró Karinthy Ferenc drámái kirándulásait, le kell számolnunk a drámaíró Karinthy illúziójával. Karinthy úgy írta meg egy-egy évad legjobb drámáját, hogy közben valóban nem volt drámaíró. Még a drámái emlékként őrzött *Ezer* évben is csak a hősnő élethelyzete, sorsa volt drámái, nem a színpadi szituáció. A történet pedig valósággal kínálta, vonzotta volna a színpadi összecsapásokat. Annának a csábítójával vagy a felette ítélezőkkel való vitájában, a lányanya tényleges dilemmájában vagy a csecsemőgyilkosság-hoz segédkezet nyújtó, a baba által megszarolt Bencsiknének cselekvési kényszerében is kiaknázatlanul maradt a drámai lehetőség. Karinthy a hősei benső világában feltárolt szakadéknál mélyebben izgatják a riportban feltárt, felfedezett társadalmi elemek. Ezer év elmaradottságának az egyes ember tudatvilágában jelentkező dokumentumai, a tudatlanság és érzelmi kulturálatlanság szinte szociografikus hitellel dokumentált megnyilvánulásai. Rádöbbenése elementáris erejű: „Nyolc év az ezer ellen - nem éppen könnyű meccs.”

Am ennek a felfedezett szembenállásnak a drámai megjelenítésére már tulaj-

FÖLDES ANNA

## Kétféle szellemidézés

**Karinthy Ferenc :**  
**Hét, játék, Magvető, 1969.**  
**Sarkadi Imre:**  
**Ház a város mellett,**  
**Szépirodalmi, 1969.**

Ha tíz drámaíró nevét örzi meg a jövő korunkból, ha tíz tanút idéz színpadra, hogy a század derekának jelenéről valljon - Sarkadi Imre és Karinthy Ferenc köztük vannak. Ha tíz jelenkori drámából tervezne ciklust a századforduló hagyománytisztelő színigazgatója - az *Elvesztett paradicsom* és az *Ezer év* nem hiányozhatnak a műsortervből. Könyvkiadásunk helyesen felismert kötelezettségének tett tehát eleget, ha kis példányszámban is, de hozzáférhetővé tette ezeket a műveket, kötetbe közreadva Sarkadi és Karinthy drámai oeuvre-jének lényegét.

Mi az oka, hogy mégis szívfájdalommal, némi csalódással és fokozódó szorongással olvastuk ezeket, a színpadról is ismert és az új magyar drámatermés élvonalában számon tartott műveket? Talán az, hogy az éppen csak születő, közénk telepedő távlat kettős fénytörés-be hozza ezeket a drámákat: a felfedezés évtizedes örömét, személyes emlékeink megszépítő varázsát kikezdi az irodalomtörténet objektivitásra törekvő szelektív igénye. Vajon a két drámakötet tizenegy alkotása közül hány mű éri meg a közelebbi s távolabbi jövőben a nyomtatott - hibernált - álomból való színpadi feltámadást? A ma még jólat-számba menő kritikai mérleg volt az, ami elgondolkodtatott.

donképpen nem vállalkozik. Sem a nyolc évnek, sem az ezernek nem teremti meg a maga egyszerűségében is történelmi hitelű képviselőjét, nem képes arra, hogy ezt a „nem éppen könnyű meccset” csapatok, hősök küzdelmévé, igazi drámává forrósítsa. Az egyszeri, riportszinten megidézett, konkrét történet általános érvényét a riportban az oknyomozó módszerrel felszínre hozott tények, dokumentumok támasztják alá. A drámai cselekményben ugyanezt a távlatnyitó funkciót a hősöknek maguknak kell hordozni, és ez az, amivel az *Ezer év* hősei adósok maradtak. Való igaz, hogy a bemutató idején nem támadt ilyenfajta hiányérzetünk. Akkor saját élményeink, tapasztalataink nyitották tágra a hősök sorsának kapuját. Erre azonban az utókor nézője - amelynek szerencsére történelmivé lett a felvetett probléma is - nem vállalkozhat.

Lényegében ugyanígy halad el az író a *Szellemidézés* hősenek valódi drámája mellett. Donáti Sándor nemcsak az otthona nyugalma fenyegető vendégeknél, a színjáték nézőinek is szinte leüzen a színpadról: „Ha az emberiség keres, nem vagyok otthon.” S ahogy a maga színpadra idézett civil életében fél meghallani a történelem szólítását, fél számot vetni az alkotás felelősségének nagy kérdéseivel, drámai hősként ugyanúgy kikerüli ezeket. Ezzel azonban Karinthy Ferenc, aki láthatóan kegyelemből segíti hőst a színpadi kibúvókhoz, s a publicisztikai eszközökkel nyilvánosságra hozott felmentéshez, egyszersmind degradálja is Donáti. Degradálja, mert vég-érvényesen megfosztja őt a drámai hős rangjától. Mint ahogy megfosztja ettől Pintér Zoltánt is, aki a *Budapesti tavasz* színpadi változatában színről színre lépked anélkül, hogy egyetlen jelenetben vállalná a világgal avagy az önmagával való szembenézés poklát. Még legbensőbb világnézeti konfliktusainak sem képviselője, hőse, pusztán csak narrátora a színpadon.

S ha a prózaíró az élet és a történelem valóban drámai fordulópontjain lemond arról, hogy a küzdelemre társadalmilag is, bensőleg is érett hőseit megmerítse sorsuk poklában, hogy kíméletlenül kikergesse őket a drámai küzdőterre - miért várjuk, hogy játékaiban, karcolatnyi egyfelvonásosaiban szigorúbb lesz hozzájuk, illetve önmagához?

Nem az elemzés logikája, talán csak az író tehetségébe vetett hit teszi, hogy a kötet tanulságait szinte tagadva továbbra sem adtuk és adjuk fel a reményt, hogy Karinthy Ferenc a színpadi sikerektől eljuthat a drámai teljesítményekhez. Ehhez azonban, mondjuk meg őszintén, fordulatra van szükség. Fordulatra, nemcsak a színpadra írás mechanizmusában - hiszen Karinthy eddigi

munkamódszere, az etikai témák átültetése eddig csak a másodlagosan drámai művek másodlagosságát bizonyította -, hanem az író világlátásában is. Arra van szükség, hogy vallani kényszerítse csevegésre szokott hőseit, s ne engedje ki őket a valóság, saját sorsuk szorításából. Játsszani persze többféleképpen lehet: időtöltésül, a nyereség kedvéért vagy a kibicek örömeire, s Karinthy Ferenc mostanáig is korrekt és szerencsés játékos volt. De talán éppen ezért, pályája derekán megérett már benne a felismerés, hogy a színpad igazi játékaiban - az élet a tét.

### **Küzdelem a démonnal**

A most közreadott négy Sarkadi-dráma közül hármát csak halála után láthattunk színpadon. Négy közül kettőnek csak az író életét derékba törő tragédia adott értelmet, színpadi aktualitást. Sarkadi alkotókorszakában aligha gondolt volna bárki az 1943-ból való kéziratok dráma, *A próféta* és a későbbi színpadi művek előtanulmányának, jellemvázlatának tekinthető, sebtében befejezett *Ház a város mellett* színpadra állítására. Így azonban, a tragédia következtében befejezetlenül maradt életmű önmagában való kiteljesedése, az egymást esetlegesen követő alkotások életművé forrása és a mindenkor filológusi igény szentesítette a szentesíthetlent: az író tehetségének szintje alatt írott művek színpadi nyilvánosságát. Valahogy úgy vagyunk ezekkel a drámákkal, mint ahogy Radnóti Miklós írta József Attila hátrahagyott verseiről: „A versek mindig külön hangsúlyt kapnak a halállal ... A versek sugarat vetnek egymásra, a nagy versek megragyoztatják a közömbösebb darabokat is, a halállal gyászoló éjszaka borul a műre, hogy sötétjén a gyöngébb fényű csillagok is felragyoghassanak. Minden töredék, minden papírlapon talált sor adalék lesz, adalék az életműhöz, a nagy egészhez, mely lezárt, szigorúan befejezett és összetartozó már.”

Való igaz, Sarkadinál ennél többről és kevesebbről is van szó. Kevesebbről, mert egy befejezetlen életmű elmulasztott lehetőségeit fájljuk olvasás közben. És többről, mert ahol a mű egésze nem is, egyes motívumok intenzitása azért figyelmeztet: Sarkadi legmélyebben átelt konfliktusai - a próféta kiábrándulása, a cinizmus pszichológiája és a morális kompromisszum élet princípiummá való emelése - nem kizárólag a történelmi körülményekben gyökereznek. Ezek a kérdések kísértik az író a kortársakból való legelső kiábrándulás, a szellemi felnőtté érés periódusában is. Irodalomtörténeti és színháztörténeti szempontból persze sajnálatos, hogy e tételek első megelevenítése eléggé kusza, s a színpadra vitt történet valójában nem ad módot költő

jének a tényleges dilemmák átélésére. A *próféta* cselekménye alig-alig szolgálja az írói gondolatot, s a dráma gondolati és szerkesztési következetlenségei folytán megkomponálatlan lazaságban hömpölyög a színpadon.

A drámaíró Sarkadi rangját, tehetségét a kötetben valójában két dráma, az *Elveszett paradicsom* és az *Oszlopos Simeon* őrzi. Mindkét mű az író utolsó, vitatott alkotóperiódusából való. Azokból az évekből, amikor hirtelen széttrőtt az ötvenes évek elején még egységes világkép, de anélkül, hogy újra egységbe forrott volna. Mindkét dráma a világnak ezt az atomizálódását állítja színpadra. Az *Elveszett paradicsom* egy költői, realista, az *Oszlopos Simeon* pedig egy átteleesebb, az abszurdhoz közelítő formában. A tehetség számadása, az individuum önmegvalósítása az, ami Sarkadit egész pályáján - már 1947-től kezdve - elementáris erővel foglalkoztatja. Mire jogosít fel és mire kötelez a tehetség? Adhat-e felmentést az általánosan elfogadott erkölcsi normák betartása alól, s milyen áron? Lehetséges-e a megkérdőjelezett társadalmi együttélési szabályok felrúgása árán egy új, szabadabb normarendszer törvényei szerint élni? Az 1947-es *Az önámító* halálától az *Oszlopos Simeonig* Sarkadi több választ fogalmazott a kérdésre, s ezek végső soron mind a tagadás tagadásának feleletei.

Sarkadi kizárólag saját törvényei szerint élő hősei környezetük fölé emelkednek ugyan tehetségben, bátorságban, önmaguk vállalásában, de elbuknak, ami-kor teóriájuk realizálásával eláruhlják magát a tehetséget is. Sebők Zoltánt anarchikus szabadságfelfogása egy értelmetlen gyilkosságba kergeti - vagy talán nem is kergeti, inkább csak sodorja -, s ezzel perspektívakusan megfosztja a tulajdonképpeni szabadságot jelentő választástól. Azzal, hogy a korábban már elkövetett bűn szükségszerűen vonja maga után a büntetést s a bűnhődést, Sebők Zoltán végleg eljátszotta a maga életének lehetőségét, s rá kell döbennie arra, hogy nem választhatja a jövőt, a váratlanul megismert boldogságot, a rá-szakadó szerelmet.

Az *Oszlopos Simeon* festőjének tragédiája még egyértelműbb. Nála a világ érvényben levő törvényeinek tagadása az emberi élet mindenfajta törvényének, sőt igényének felrúgásához vezet. A dráma körül gyűrűző viták annak idején Sarkadi anarchizmusát és nihilizmusát bírálták, holott a mű cselekménye, János jellemének fokozatos kiürülése eléggé egyértelműen demonstrálja, hogy Sarkadi itt eljut a tagadás tagadásához. Igaz, hogy hősei a kötölköztetést se pillantják meg a Kánaánban, és ennyiben naivitás lenne drámáin valamiféle optimizmust számon kérni. De nyilvánvaló,

hogy ezek a drámák egyfelől éppen a törvényen kívüli lét kudarcának leleplezésével, másfelől a saját törvényeik szerint élő hősök belső gyengeségének, tényleges életképtelenségének dokumentálásával határozott tartalmat adnak, és irányt szabnak a mű kiváltotta katarzisznak. Ráébresztik a nézőt nemcsak a drámák hőscinek relatív igazságára - amennyiben a maga törvényét kutató tehetség magasabb rendű a konvenciókba süllyedt hazug kispolgárnál -, hanem igazságuk relativitására is.

Sarkadi drámáit nem lehet fogantatásuk időpontjától elszakítva vizsgálni. Egy nemzedék illúzióvesztése egy világtörténelmi ébredés periódusa is. Korunk hőse Sarkadi világában kettős kudarc terhét hordozza. A beilleszkedés, az alkalmazkodás nyilvánvaló csődjét a világmegváltó álmok ellehetetlenülése súlyosbítja. Démonokkal vívja küzdelmét az ember, míg saját töprengésének tudatára ébred. Az a cinizmus, amely hőseiben a végsőkig fajul, gyökerében a kételkedés jogának kivívásához kötődik. A társadalomból való kilépés eltorzult, irreális igénye a sztálinizmus viszonyai között megszilárdult hierarchia elvetésének torzképe. Es ebben az értelemben történelmi fogantatásuk, mindenfajta konkrét utalás és reflexió nélkül is korhoz kötöttek Sarkadi 1956 utáni drámái.

Korhoz kötöttségük azonban merőben más természetű, mint Karinthy Ferenc riportdrámáinak aktualitása. Sarkadi legjobb drámái ugyanis - s ezt feltétlenül hangsúlyozni kívánjuk - rendelkeznek az egyszerű drámai cselekmény és gondolat általánosabb érvényével is. Már az *Elveszett paradicsom* is, de még inkább az *Oszlopos Simeon* problémafelvetése a XIX. századi bűn és bűnhődés komplexum modern reinkarnációja: az eltékozolt élet társadalmi és individuális felelősségének drámája. Mindkét mű hitelessége ebben a tágabb értelemben válik szilárdá. Azon a szinten, ahol már nem a János elcsábította társbérllőnő maga-tartásának konkrét lélektani rugóit, az agysebész végrehajtotta küret büntető-jogi konzekvenciáit vizsgáljuk, hanem az emberi viselkedésnormák és formák érvényét és szükségszerűségét.

Ezt az élményünket, a cselekménybonyolítás szükségszerűségét támasztja alá Sarkadi Imre jellemépítő művészete is. Drámáinak hőseit nem esetleges írói ötletek, hanem valóban belső törvények mozgatják. Sorsuk nem filozófiai tételek egyszerű illusztrációja, hanem kikerülhetetlen, jellemükben is hordozott végzet. Ezekről a figurákról nagyrészt elmondhatjuk, amit nagyon is kevés új magyar dráma bemutatása alkalmából állíthatunk, hogy a cselekmény fordulatai fölé emelve is plasztikus, szuverén színpadi jellemek, akik szavaikkal, létük-

## Drámaiság és teátralitás

Almási Miklós:  
*A drámafejlődés útjai*

Megírása után több mint egy évtizeddel (az 1961-es rövidített kiadás után) végre teljes terjedelmében megjelent Almási Miklós könyve. A megjelenést üdvözlő kritikus ebben az esetben nem kiegészítő frázisként, hanem valódi érték-ítéletként mondhatja: jelentős művel gyarapodott esztétikai irodalmunk, a dráma problémái iránt érdeklődők tanulságos olvasmányt kapnak kézhez. Valójában még többről van szó. Almási könyve az első komoly kísérlet arra, hogy egy műfaj fejlődésének vizsgálatában a marxi módszert alkalmazza, konkrétan, hogy Marx esztétikai gondolatait általánosítsa a modern dráma fejlődésére vonatkozóan. Az újítás pátosza teszi gondolatait, következtetéseit olyan vonzóvá, s - ahogy a bevezetőben maga a szerző megfogalmazza - „fiatalosan egyoldalú, vitára sarkalló” téziseit ellentmondásaiban is annyira elevenné.

Kiindulópontja Marxnak ahhoz a megjegyzéséhez kapcsolódik, amelyben - Lassalle drámáját elemezve - a történelmi eszméket élő egyéniségek összeütközéseibe sűrítő shakespearei ábrázolásmódot állítja pozitív példaként az egyéneket a korszellem pusztá szöcsövéül felhasználó „schillerkedéssel” szembe. A két különböző ábrázolási módban Almási a modern drámatörténet két alapmodelljét fedezi fel, a világtörténelmi konfliktusokat megfogalmazó shakespearei és a polgári életanyagból kinövő schilleri drámát. Míg a shakespearei drámatípus a műfaj maximális lehetőségeinek megvalósítására képes, benne drámái tartalom és színpadi forma természetes egységben fonódik össze, a schilleri modell a drámái ábrázolás számára kedvezőtlen polgári életanyaggal való művészi küzdelem eredményeként születik, szétválék benne drámaiság és teátralitás.

kel képesek megidézni egy egész drámai világot. Nemcsak Sebők Zoltán, hanem az *Oszlopos Simeon* világszűf Vinczénéje is rendelkezik ezzel a nem minden-napi, ám a színpadi halhatatlansághoz elengedhetetlen belső tartással, az összetéveszhetetlenség és a szuggesztivitás vonásaival.

Almási a két drámatípus különbségét szociológiai alapjaikra vezeti vissza. A reneszánsz autonóm, történelemformáló egyéniségeiből nő ki a „saját tetteinek gyümölcsét leszakító” (Hegel) shakespeare-i hős, az öntevékenységet elpusztító polgári társadalom talaján jön lét-re a schilleri drámatípus hőse, a történelmi feladattal idegenül szemben álló magánember. Jól látja, hogy az autonómia eltűnésében, egyén és tett elidegenedésében, magánember és történelmi személyiség elválásában gyökerezik a polgári életanyag drámaellenessége. S mélyen indokolt az is, hogy ezt a tendenciát Schiller nevéhez kapcsolja, hiszen ő az, aki először fogalmazta meg magánember és történelmi feladat idegeniségének konfliktusát, ő az, aki megírta ennek a drámaellenességnek a drámáját.

A kötet egyik legjobb fejezete, a *Don Carlos*-elemzés bontja ki teljes gazdagságában ezt a problémát, fogalmazza meg legszebben a drámaíró tragikus konfliktusát. Schiller küzdelmének differenciált elemzéséből a schillerizálás fogalmába elkerülhetetlenül csak a legáltalánosabb vonások szívódhattak fel. A shakespeare-izálással való szembeállításban pedig szükségképpen sarkított lett mindkét fogalom.

Az eddigiekben bizonyítottuk mennyire indokolt és jogos a kétféle ábrázolásmód megkülönböztetése, most mégis azt mondanám, hogy ennek fókuszba állítása nem szerencsés. Éppen Almási elemzései sugallják azt - amit a könyv szellemi inspirálója, Lukács György drámatörténete nyíltan megfogalmaz -, hogy az elmúlt két évszázad minden jelentős drámaírója ugyanazon probléma megoldásáért harcol; a modern ember életcentrumát keresi, mely össze-tartó centruma a dráma világának és a közönségnek, s így a dráma nyilvánosságának megteremtője. Természetesen az egyes művészek különbözőképpen és különböző fokon tudatosították a problémát gondoljunk egyfelől Goethe, Schiller vagy Puskin teoretikus tisztánlátására, másfelől Ibsenre vagy Hauptmannra -, s ebben fontos szerepe volt annak, hogy mennyire értették meg Shakespeare jelentőségét. Különböző módon és különböző eredménnyel ke-

Az elmondottak talán fel is mentenek az alól, hogy választ adjunk a bevezetőben feltett kérdésekre, hogy vajon hány drámára vár a tárgyaltak közül színpadi feltámadás. Jósolni talán ma még korai is lenne. De két dráma margójára mindenesetre már ma feljegyezhetjük, hogy kiállták az első' évtized próbáját.

resték a megoldást, s itt erőteljesen érvényesült a shakespeare-i, illetve a schilleri ábrázolásmód hatása. Azt mond-hatnám, egy úton jártak, de más-más járművel, különböző gyorsasággal, különböző távolságba értek el. Ezeknek a „távoknak” a lemérése lenne néhol pontosabb, ha a két modell az elemzésnek nem kiindulópontja, hanem egyik fontos tényezője lenne.

A két pólus így egyes művek megítélésénél bizonyos átértékelő hatást gyakorolt. A shakespeare-i típus fényében értékeli túl érzésem szerint Osztrovszkij *Vihar* ját, és Gorkij *Jegor Bulicsovját*. Mindkét drámát valóban kiemelkedően jelentőssé teszi, hogy a magánélet konfliktusaiban történelmi konfliktusokat fogalmaz meg, hogy hőseinek szenvedélyeibe sűríti a világ átalakításának igényét és elkerülhetetlenségét, de mind ezt a polgári család, a magánélet drámájából bontja ki, bemutatva a milió szerepét és hatalmát ebben a világban. Ezért Osztrovszkij drámáját inkább Csehov előfutárának, Gorkijt pedig a csehovi dráma örökösének és továbbvivőjének tartanám. Almási kitűnően elemzi, hogy Csehov lírai dezilluzionálásával hogyan teremt egy új és nagy drámai formát, korának drámai szintézisét. Persze nemcsak a kiindulópont „el-jetésével” születtek jó elemzések, elég példaként idézni a shakespeare-i hatást legerősebben mutató történelmi drámák - Büchner *Danton halála* és Puskin *Borisz Godunov c.* drámáinak - érdekes elemzéseit.

Almási Hegel és Lukács drámaelméletek alapján foglal állást a dráma- és színházesztétika évszázados vitájában: az irodalmi vagy a színpadi objektiváció tekinthető esztétikai egésznek. Történetileg vizsgálja drámai tartalom és színpadi forma viszonyát, bemutatja, *hogyan* vezet egyrészt a polgári élet drámaiatlansága, másrészt a színház intézményének kapitalizálódása a könyvdráma és a teatrális színmű kialakulásához, drámai költészet és színház elválásához. Ezen az alapon bírálhatja azt a hamis alternatívát, melynek egyik pólusán a dráma „technikáját” kizárólag az irodalmi formából levezető skolasztikus drámaelméletek (pl. Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*), a másikon pedig a századelő színházi forradalmaiból megszülető, a dráma irodalmi objektivációját felbomlasztó színházelméletek (pl. Piscator: *Das politische Theater*) állnak. Almási drámaelmélete a harmadik utat találja meg, mikor helyreállítja drámai tartalom és színi forma esztétikai egységét, drámatörténete ezért fedezheti fel a modern dráma és színház problémáinak megoldását Brecht életművében. (*Akadémiai Kiadó*)

FEKETE ÉVA

## Könyv a versmondásról

Gáti József: *A versmondás*

II. kiadás, Gondolat, 1969.

Második kiadásban jelent meg Gáti József *A versmondás* című könyve. Szövege szerint változatlan újrayomata az 1965-ös első kiadásnak, de hanglemzemlékletei az előbbitől eltérő példákon illusztrálják azokat a versmondó elveket, amelyeket a szerző a könyvben elméletileg kifejt. A kritika már az első kiadás idején sem ment el szó nélkül e szakmailag fontos könyv mellett, de az új kiadás mégis jó alkalom, hogy visszatérjünk Gáti József művészi és művészetpedagógiai jellemzésére. Egyébként is úgy véljük, hogy a versmondás - és általában az előadóművészet - már jó ideje igényli, hogy sajátlagosságait és év-tizedeinkben elért eredményeit, legfőbb művészegyéniségeit művészetelméleti igénytellemmel, világosan megvonjuk a határvonalat színművészet és előadóművészet között, megvilágítsuk az előadóművészet összefüggéseit fonetikával, verstannal, poétikával, foglalkozunk a szövegmondással mint szövegértelmezéssel. Gáti József könyve mind-ezek közül nem egy problémát vet fel, miközben mintegy elméleti háttérrel adja a szerző előadóművészi egyéniségének.

Gáti József *artifex doctus*, vagyis olyan művész, aki egyben művészete problémáinak képzett tudósa és hivatásbeli tanítója is. Gyakorló színművész, a színpadi beszéd tanára a Színművészeti Főiskolán, és nem utolsósorban egyike legkitűnőbb rádiósínészeinknek.

A könyv két részre oszlik, első harmada elméleti megalapozás, a következő kétharmad 22 magyar költemény elemzése a vers elmondásának szem-pontjából. Az elméleti rész ugyanúgy kiterjed a fonetikára, mint az előadó pszichológiájára (hiszen még a lámpa-lázat is tekintetbe veszi), de gondolat-menetében középpontjában éppen a vers-mondó és a színész elválasztása áll. A versmondó nem ábrázol, hanem értelmez! Sem a költőt, sem a versben esetleg szereplő személyt nem játszhatja el az előadó. Es ha ez az előadó - mint az esetek nagy részében - esetleg szín-művész is, akkor saját színészi erényei-ről is le kell mondania az előadói erények érdekében. Vagyis a versmondás hatásának nem szabad módosulnia, ha a hallgató történetesen nem néz az előadóra, vagy esetleg nem is nézhet rá, mivel rádióban vagy hanglemezzel hallja az előadást. Az előadóművésznek te-

hát kizárólag hanganyagának akusztikájára szabad támaszkodnia. Előbb maga előtt kell értelmeznie a költeményt, felmérnie hangtanilag, verstanilag; és a nyelv zenéjének segítségével kell életre keltenie a szöveg gondolati tartalmát és érzelmi-indulati telítettségét.

Ilyen előkészítés után kerül sor az egyes költemények elemzésére. Ezekben a kitűnő kisesszékben példákat ad arra, hogyan is nyúljon az előadó az egyes művekhez, miközben felkészül elmondásukra. A huszonegy elemzett vers közül nyolc - tehát több, mint harmada - Arany János-szöveg. Alighanem ezek az elemzések irodalmilag is a legsikerültebb darabok (és az olvasóban felébred a kíváncsi kívánság, hogy milyen jó lenne, ha Gáti, az értő versmondó egyszer végig-elemzné valamennyi Arany-balladát). Ehhez a nagyszámú Arany-vershez képest azonban nemcsak kevés az egyet-len Ady-elemzés, hanem éppen a korai *Harc a nagyúrral* példája alig-alig ad fogózkodót a későbbi, a Károli Gáspár nyelvétől ihletett Ady-költemények akusztikus értelmezésére. Azt is hiányosságnak véljük, hogy régi költészetünkben - Vörösmarty előttről - nincs példa az elemzések között, modern költészetünkben pedig egyetlen Kassák-vers jelzi a szabadverseket. Holott a szabadvers szinte végtelen variációs lehetősége indokolná több típus ilyenforma megközelítését.

Az elméleti alapvetésből is és ezzel egybevetőleg az elemzésekből is kiviláglik Gáti gyakorlatából jól ismert módszertana. Ebben a szövegmondó optikai léte úgyszólván kikapcsolható. Itt az előadó egy hangrendszerrel való intellektus: megérti a költő mondanivaló-ját, felméri akusztikus eszközeit, és ezt saját hangorgánumával úgy közvetíti, hogy a hallgatónak-nézőnek kizárólag fulén át érzékelt hatások adják az értő és átélő élményt. Ez a módszer arra is jó, hogy akinek nincs olyan eleve adott egyszerű orgánuma és hangkészlete, mint Gátinak, az is hatással tudja értelmezni a költő szövegét. Gátinál valóban csak mintegy adományul kapott rá-adás az a tény, hogy egyike legszebb hanganyagú előadóművészeinknek. De nem hiába öv attól, hogy a versmondó belegyönyörködje saját hangjába; a legszebb hang is csak eszköze lehet a megértés és az átérés gyönyörének, amelyet közvetíteni kell a nézőknek-hallgatóknak.

Ebben a módszerben semmi nem spontán, ugyanakkor azt sem mondhatjuk, hogy az ösztönös ráérzés kizárt. Nincs is művészet eleve ösztönös ráérzések nélkül, hanem ezt is feldolgozza a tudatos művész, akinek éppen ezért szüntelen szüksége van - és ezt nagyon is hangsúlyozza Gáti - önismeretre és ön-

ellenőrzésre. Az előadó a *költő eszmevilágát éli át*, és azt nem illusztrálja, ha-nem hangos szavakra fordítva *tolmácsolja*.

Ez az elmélet nem kizárólagos előadóművészetünkben, de ma már sokan többé-kevésbé egyetértenek vele.

A kérdés most már az, hogy ez a nagymértékben intellektuális megragadás nem teszi-e egysíkúvá a különböző költemények előadását. A választ erre az elemzések és magának Gáti József-nek a versmondásai adják. Az elemzésekből az derül ki, hogy az előadónak alá kell vetnie magát a megértett szöveg tartalmának és verszenéjének. Itt meg nem engedhető egy eleve elképzelt játék az orgánummal, amelybe a művész belekényszeríti a verset. Vagyis két különböző verset nem lehet hasonló módon elmondani. Az előadónak szinte el kell tűnnie a költő mögött. Es minden egyes vers egyetlen külön világ, amelyhez fel kell építeni a semmi más vers elmondására nem alkalmas akusztikai rendszert.

Ha ezt az elemző elvet szembesítjük Gáti művészi gyakorlatával, akkor elegendő, ha a könyv hanglemelmellékletein egymás után meghallgatjuk a *Vörös Rébékét* és a Tücsökzenéből idézett részleteket. A legfeltűnőbb különbség, hogy az Arany-szöveg a modern pszichologizáló és a szürrealista mozzanatok hangsúlyozó - értelmezés ellenére is megmarad hanghordozással érzékeltetett 19. századbeli, népi hagyományokkal teljes babonás történetnek; míg a Szabó Lőrincszakaszok mai városi hanghordozással jelzik, hogy ezeket a sorokat a mi századunkban írták. Valóban csupán az előadó orgánum-azonossága köti össze a két merőben más atmoszférát teremtő előadást. Ez a két ennyire eltérően mondott vers magában is bizonyítja, hogy Gáti értelmező módszere legföljebb rossz epigonok gyakorlatában válhat egyhangúvá. De ennél is többet mond, ha ismételten végighallgatjuk a *Vörös Rébékét*, amely egyébként is Gáti előadóművészetének egyik csúcsteljesítménye. Itt az előadó szakaszról szakaszra értelmezi, hogy a cselekmény előrehaladásával milyen funkcióváltozásokon megy át a „Hess madár!” refrén. Ugyan-így változik a hangvétel, a sebesség, a tagolás szakaszról szakaszra, annak ellenére, hogy Gáti sohasem beszél a vers prozódiaja ellen, sőt valahol a szöveg mögött a skandálás határához közelítve szüntelenül érzékelteti is a vers prozódiai képletét. Ez pedig egy olyan végig azonos strófaszerkezetű költeménynél, mint az Arany-ballada valóban egyhangúsággal fenyegetne, ha a hangvétel és a beszédsebesség nem módosulna szüntelenül a szakasz saját tartalma szerint. De a nagy variációs lehetőség - s hoz-

SZÉKE<sup>L</sup>Y ANDRÁS

## **Köpeczi Bócz István kiállítása és a színházi képzőművészet**

A Madách Színház társalgójában kamarakiállítás mutatta be *Köpeczi Bócz István* díszlet- és jelmeztervezői munkásságát. A kiállításhoz kapcsolódó katalógusban ugyan nagyrészt más anyag található, de ez egyrészt sajnos már megszokottá vált, másrészt a katalógus reprodukciói és a benne közölt interjú hasznosan egészíti ki a színpadi terveket.

„Meggyőződésem, hogy a jó értelemben vett korszerű képzőművészeti eredményeket a színpadművészet tudja a legjobban hasznosítani” - vallja Köpeczi Bócz István interjújában, amelyben jelenti a „színházi képzőművészet” fogalma. Ezt „a képzőművészet színháznak, a színház képzőművészetnek tekinti”. És valóban: a díszlet- és jelmeztervezés átmeneti műfaj, inkább alkalmazott, mint a szó klasszikus, festészet-szobrászat értelmében vett képzőművészet. A tervek - önmagukban - talán leginkább *alkalmazott festészetnek* nevezhetők (az alkalmazott grafika analógiájára), de míg a festészet elsődleges célja a látvány megteremtése, a díszlet-és jelmeztervezésnél a színpadtér méreteitől a gazdasági vezető hangulatáig minden lényeges - és így a „színpadművészet” leginkább a belsőépítészettel van rokonságban. Nem véletlen, hogy ma a díszlet- és kosztümtervezést az Iparművészeti Főiskolán tanítják.

A színpadkép két komponensből tevődik össze - az egyik technika, belsőépítész (feljárók, mozgási lehetőségek,

zá a rövid refrén folytonos funkcióváltása - olyan hatást vált ki, hogy az elő-adásban a történet falusi pletykaként kezdődik, bizarr babonát idéz, majd ugrás nélkül, szerves előrehaladással bomlik szét nyomasztó - és jellegzetes - parasztragédiává, amely végül mint a közösség emléke újra beleolvad a szájról szájra adott, babonásságokkal teljes pletykavilágba.

A hanglemelmellékleten egy Füst Milán-verset is hallhatunk, és itt különösképpen tanulságos Gáti hűsége a szöveg prozódiajához, mivel érzékelhetővé válik, hogy a Füst Milán féle szabadvers igazából nem szabadvers, csupán a vég-

fénykezelés stb.), a másik valóban festészet: a színpadkép látványa. A művészettörténet végző soron csak a látvánnyal törődhet, de a látvány sem önálló. Nem beszélve arról, hogy az egészhez - a darabhoz, a rendező és a színészek munkastílusához, sőt a közönség ízléséhez is - alkalmazkodnia kell, az alkalmazkodáson túl szinte a háttérbe húzódás, az alárendeltség sorsára van kárhóztatva. Ha a függöny felgördülte után a közönség tapsolni kezd a gyönyörűségtől, akkor a díszlet rossz. Lehet, hogy szép, de rossz. Es nemhogy emelné a közepes előadást, de kiemeli hibáit.

Köpeczi Bócz István díszletterveinek legnagyobb érdeme ez a szerény hát-térbe húzódás. Mint ahogy a filmek kísérőzenéjének szerzője is csak alacsony színvonalú műveknél lesz főszereplő. A jó kísérőzene csak hangulatot ad, felhívja a figyelmet a lényegesebb pontokra. A néző filmet néz, nem zenét hallgat. A néző darabot néz, nem díszletet.

Két sikerült tervet vegyünk például. Az egyik a *Don Carlos* díszlete, hatalmas sötét felületeivel és az ezekben belebeleszillanó aranymotívumokkal. Schiller drámája királyi udvarban, embertelenség és elnyomás légkörében játszódik. Ennek érzékeltetésére az arany és a fekete rendkívül egyszerű, elsődleges szimbólumok, úgyszólván közhelyek. Bizonyára rafináltabb, áttételesebb, intellektuálisabb módja is van az inkvizíciós légkör érzékeltetésének - de egy ilyen hosszú, ilyen bonyolult, költői monda-

telen jambusok fellazítása (tehát valami olyanféle kötött prozódia, mint például a latin költészetben Phaedrus senariusaié).

Elméleti és gyakorlati verstanirodal-munk az utóbbi években örvedetesen bővül. Hasznosan is hat kölcsönösen egymásra a tudatosított prozódia és a tudatosított szövegmondás. Ebben a gazdagodó szakirodalomban fontos eredmények dokumentuma és tananyaga Gáti József könyve, amelynek az első ki-adás gyors elkelése után örömmel kell üdvözlöznünk újramegjelentését.

HEGEDÜS GÉZA

tokkal átszőtt darabnál lehet-e még egy feladattal megterhelni a nézőt? Fárasztóbbá vált volna az előadás bonyolultabb színpadkép esetében. Németh László *A két Bólyaija* azonban lényegesen egyszerűbb, lassabban hömpölygő, a problémákat követhetően magyarázó mű. A színpadkép zsúfolt, ódivatú szoba, tele a múlt századi erdélyi élet rekvizitumaival. A látvány színeinek és formáinak hangulata Munkácsy drámainak szánt enteriőrjeit - például a *Siralom-házat* idézik, és ez a párhuzam teljesen indokolt is.

Köpeczi Bócz István festői-grafikus stílusa a katalógus tanúsága szerint húsz éve alig változott. Technikai-mesterségbeli tudása a rutinosáig biztos, díszlet- és jelmezvázlatai mindig könnyedek, derűsek, karakterességük néha a karikatúra határát érinti. Csoportokba rendezett jelmeztervei megmozgatják, irányítják a kivitelezők fantáziáját, valóságos életképek, amelyek mögött nemcsak festői, hanem jól megalapozott művelődéstörténeti tudás is áll. A színházi munka szenvedélyes és szinte kivételes szerete-tére vall az a gondosság, amellyel az egyébként elhanyagolt *maszktervezés* felé fordul.

A rendszeres díszlet-, jelmez- és maszktervezés mellett K. Bócz sok illusztrációt és színházi plakátot készít, de ezeknél a játssi könnyedségből gyakran súlytalanság lesz. Nincs igazán fel-hívó jellege plakátjainak, nem állítják meg úgy az embert, mint például Konecsni György nevezetes Ödipusz-arcéle. Szellemesek, kulturáltak, bizonyára nagyobb reklámhatásuk van, mint a hagyományos színlapoknak, néhány ki-tűnően sikerült is akad köztük (mint a *Csókolj meg, Katám* „megzenésített Shakespeare-je”), de mégsem tartoznak a magyar plakátművészet élvonalába. Két Brecht darab - a *Kurácsi mama* és a *Puntilla* - plakátját összevetve világossá válik, hogy a könnyedén felvetett színes formák és grafikai megoldások kellemesen hatnak egy vígjáték hirdetésén, ám erőtlene-k a tragédia esetében.

A kiállításon látható volt néhány úti emlékeket rögzítő gouache-kép, és való-színűleg ezekben rejlik némelyik plakát sikerületlenségének a magyarázata. K. Bócz impresszionisztikus eszközöket használ - mestereitől, Bernáthtól, Szőnyitől tökéletesen elsajátította ezeket a megoldásokat -, de valójában mégsem benyomásait vetíti vászonra vagy papír-ra. Az évtizedes színházi munka során vérvé vált, hogy egy irodalmi műhöz vizuális környezetet kell teremtenie. Láthattunk néhány vázlatot Amalfiról - nos, semmi különbség nincs a látott olasz fürdőhely és a kitalált egzotikus sziget, Szerb Antal Exének díszletterve között. Az Erdélyben festett képek sem annyi-

ra a valódi látvány rögzítései, hanem képszerű megformálásai egy kissé roman-tikus ízű Erdély-fogalomnak. Nem szá-nom bántónak a szót: Köpeczi Bócz „autonóm” festményei illusztrációk. *A természet is díszletté vált.* Mint ahogy nem lehet megállapítani, *hogy* a Vatikán utcáin sétáló bíborosok igazi papok-e vagy jelmeztervek egy Hochhuth-előadáshoz? A képzőművész és az ipar-művész - úgy is mondhatnánk: a mes-terember - elválaszthatatlanul összefo-nódott Köpeczi Bócz tevékenységében; és ennek az a hátránya, hogy a két tevé-kenység nem tud egymásból erőt merít-teni, nem tud megújulni.

És az lehet a következménye, hogy K. Bócz színpadművészete - megőrizve rendkívül kulturált, magas színvonalát - nehezen tud továbblépni. Színházkul-túránk lényegesen megváltozott húsz év alatt - tulajdonképpen most ért el arra a szintre, amelyet K. Bócz már 1950-ben képviselt. Most szinkronban vannak. Hogy mi lesz tíz év múlva, az éppúgy múlik a színházon, mint Köpeczi Bócz Istvánon.

#### A ROMÁN SZÍNHÁZI ÉLETRŐL

Florin Tornea írt tanulmányt *Az évad né-hány kérdésének tisztázása* címmel. Egyik fontos problémának azt tartja, hogy nem jutottak még el mindenütt egy valóban egyértelműen tisztázott, világosan körvo-nalazott repertoár kialakításához. A világ drámairodalmának nagy klasszikusai Szo-phoklésztől Shakespeare-ig szinte minden színházban megtalálhatók, a kortárakkal viszont a legtöbb színház mostohán bánik, és ha be is mutatnak egy-egy jelentős modern művet - mint pl. Albee *Nem félünk a farkastól*-ját - többnyire megkésve. A továbbiakban a hazai drámairodalom helyzetével foglalkozik a cikk. Utal arra, hogy a politikai színház a román dráma-irodalom régóta meglevő haladó hagyománya, és megjegyzi, hogy ilyen vonatko-zásban az elmúlt évad nem mondható túl-zottan eredményesnek. Külön kiemeli Camil Petrescu *Danton* című drámájának színrevitelét.

*Teatrul*, 1969. 9. sz.

---

#### MÁRCIUSI SZÁMUNK TARTALMÁBÓL

*Hermann István:*

Aram és érintésvédelem

*Hubay Miklós:*

Napló drámákról

*Ungvári Tamás:*

Megjegyzések a VII. Hadriánról

*Bratmann Mihály:*

A sikeres és a hatásos VII. Hadrian

*D. Fehér Zsuzsa:*

A VII. Hadrian díszlete és jelmezei

*Szeredás András:*

Stuart '69

*Márton Vera:*

Játékok az Életrajzzal

*Koltai Tamás:*

Ez itt mind boldog

*Székely András:*

Darabok és színpadképek

*Gábor István:*

Színész a szerepéről

*Majeros József:*

Vonó Ignác, özv. Mákné és a Tanácsos úr...

*Saad Katalin:*

„Nekünk ködembereknek” ...

*Molnár Gál Péter:*

Egy ember a színpadon

*Földes Anna:*

Jegyzetek két felvonás közt

*Békés András:*

Rögtönzés és játék a Főiskolán K.

*Pausztovszkij:*

Bulgakov és a színház

*Köröspataki Kiss Sándor:*

Két éjszaka az ezeregyből

*Eörsi István:*

Bírálat helyett

*J. C. Trewin:*

Színházi élet Budapesten

---

## THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR  
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CS. TÖRÖK

## Résumé

**Miklós Almási: La crise d'une notion ou le changement de phase dans un genre.**

L'auteur de l'article se livre à la recherche des changements réels et possibles dans l'art dramatique hongrois de nos jours, concernant le théâtre politique. Pourquoi est-il possible que dans la cinématographie ou dans la littérature il existe une vie publique artistique et sociale qui bouillonne, ou brésille sans cesse, tandis que dans l'art théâtral elle n'apparaît qu'en problème limite de l'opinion publique professionnelle. Il se pose la question où y a-t-il quelque chose qui ne va pas, est-ce chez les auteurs, les directeurs de théâtres, dans les pièces dramatiques ou dans la notion-même?

**István Hermann: A propos de la reprise du Miroir.**

Le Miroir, première pièce dramatique de l'écrivain de prose Tibor Déry, fut présentée pour la première fois en 1947. Le critique constate que l'oeuvre reprise actuellement au Théâtre de la Comédie a conservé la validité de ses propos, celle de la nécessité des décisions concrètes, même dans nos jours, mais à cause du manque de connexion entre ses personnages le conflit du drame ne peut se déployer dûment.

**Tamás Dersi: Timon d'Athènes en lecture contemporaine.**

Ce drame de Shakespeare fut présenté au Théâtre National. La critique fit grise mine à la présentation qui approche Brecht et qui conçoit le drame comme une suite de numéros de cirque. Selon l'auteur de l'article la mise en scène de Tamás Major mérite de l'attention, entre autres, par le fait que quittant la pratique courante il forme de Timon un antihéros.

**Natália Emödi: Le jeune Timon d'Athènes.**

La conception de la présentation du drame Timon d'Athènes est en substance déterminée par le fait qu'il est créé par le jeune acteur de 26 ans István Iglódi.

**Mihály Bratmann: Pensées sur la présentation du Miroir.**

L'auteur de l'article analyse le surplus qu'il trouve dans cette présentation du fait que les deux familles en cause dans le drame sont jouées par les mêmes acteurs. Observant la réaction du public il constate que le système d'abonnements appliqué dans les théâtres de Budapest a pour conséquence négative la programmation éclectique.

**Ferenc Hont: Critique théâtrale en trois mouvements.**

La comédie intitulée Défense de manger de l'Homme de Margit Gáspár fut présentée au Théâtre de Veszprém. L'auteur de l'article, analysant la pièce et sa présentation se demande pourquoi l'écrivain, connue pour un satyrique excellent des phénomènes négatifs de la vie sociale, choisit cette fois le chemin chiffré de l'abstraction.

**Ferenc Taar: La naissance d'un drame.**

Le drame documentaire de Ferenc Taar intitulé Soleil sur la Ville fut présenté à Debrecen à l'occasion du 25<sup>e</sup> anniversaire de la libération de cette ville. Dans cet article l'écrivain en public quelques fragments et relate la création de l'oeuvre et de sa présentation.

**György Jósfaq: Drame de confession.**

Analysant la présentation du Soleil sur la Ville de Ferenc Taar, l'auteur de l'article en arrive à la conclusion que le drame documentaire est une forme du théâtre vivant qui – bien que présentant le passé historique – s'attache à tous crins au présent.

**Péter Somlai: Docteur Szuk à Kaposvár.**

L'article relate de la reprise de la comédie de Gyula Illyés intitulée Le Moraliste qu'il avait écrite en 1948. Il constate que la présentation fit une farce de cette satire de la vie sociale du temps jadis.

**István Gábor: L'acteur sur la piste.**

Le drame de Viktor Rozov intitulé Sur la Piste fut présenté au Théâtre József Attila. Le critique fait l'éloge de l'interprétation donnée par l'excellent acteur Gábor Kuncz.

**Béla Csizsár: L'art d'écrire pour la scène est aussi un métier à apprendre.**

Dans les No. 11. et 12. de notre revue nous avons publié une lettre d'un lecteur sur la nécessité d'établir une école de composition dramatique. L'auteur formule son opinion sur la question.

**Drame, écrivain, critique.**

La pièce dramatique de Gábor Thurzó intitulée Jusqu'à quand peut-on rester un ange (publiée dans les No. 11. et 12. de notre revue) essuya un refus unanime de la part des critiques d'art dramatique. Le critique Tamás Dersi eut un entretien avec l'auteur dans les locaux de notre rédaction sur l'écho critique du drame et de sa présentation.

**László Dobossy: Ce qu'on peut retenir de la nouvelle traduction du Barbier de Séville.**

Le traducteur de la pièce de Beaumarchais, prenant des citations dans l'oeuvre, prouve qu'il vaut la peine de rétablir l'intégrité des textes dans leur état antérieur là où l'auteur les a modifiés après la première représentation par suite de la critique contemporaine et du goût général de l'époque.

**László Babarezy: Les expériences d'un voyage d'étude à Moscou.**

Le jeune metteur en scène du Théâtre National fait part des mises en scène de Rajevskij, Efrosz et des répétitions au Théâtre Taganka.

**Magda M. Lázár: L'auteur dramatique Ödön Horváth.**

Les drames de Ödön von Horváth (1901–1938) d'origine hongroise, mais qui écrivait en allemand, bénéficient d'une renaissance sensationnelle sur l'aire de la langue allemande. L'auteur de l'article attire l'attention des théâtres hongrois à cet auteur dramatique négligé à tort.

**Gyula Kunszery: Les Góth.**

Au début de ce siècle un couple célèbre d'acteurs Sándor Góth et sa femme Ella Kertész excellaient sur la scène des théâtres de Hongrie.

**Mária Bódis: Imre Soós.**

Imre Soós, provenant d'une famille paysanne avec huit enfants, était un des plus doués parmi la génération d'acteurs débutant dans les années d'après-guerre. En 1957, à l'âge de 27 ans il s'est suicidé. Cet article commémore l'anniversaire de sa naissance.

**Anna Földes: Evocation de deux genres.**

Compte rendu des oeuvres dramatiques de Ferenc Karinthy et Imre Sarkadi qui viennent de paraître,

Ára: 12,— Ft



VÁGÓ NELLY JELMEZTERVEI  
SHAKESPEARE: ATHÉNI TIMON (NEMZETI SZÍNHÁZ) CÍMŰ DRÁMÁJÁHOZ