

SZÍNHÁZ



Gábor Miklós:

Amit el tudok mondani

Siklós Olga:

*Hősigény
és termelési dráma*

Majoros József:

Portré Vámos Lászlóról

Gábor István:

Latabár- emlék

Molnár Gál Péter:

Kállai kávét iszik

Benedek András:

*Németh László
dramaturgiája*

Németh László:

Az írás ördöge (Dráma)

1970. ÁPRILIS



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

III. ÉVFOLYAM 4. SZÁM

1970. ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK 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 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál
(Budapest, V., József nádor tér r.)
a 61.238. számú egyéni csekkszámon
és a 61.066 számú közületi csekkszámon
vagy átutalással az MNB 8-as egyszámlára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, 1/2 évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797



69.5257 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A TETOVÁLT RÓZSA ELŐADÁSÁRÓL
KÉSZÜLT FELVÉTELEKET
ÉS KÁLLAI FERENC PORTRÉIT
IKLÁDY LÁSZLÓ KÉSZÍTETTE

A CÍMLAPON

PSOTA IRÉN ÉS KÓMÍVES SÁNDOR
TENNESSEE WILLIAMS:
A TETOVÁLT RÓZSA
(MADÁCH SZÍNHÁZ) ELŐADÁSÁN

TARTALOM

Negyedszázada kezdődött (1)

SIKLÓS OLGA

Hősigény és termelési dráma (5)

magyarjátékszín

MAJOROS JÓZSEF

Szabálytalan portré Vámos Lászlóról (9)

HONTI KATALIN

Találkozás egy drámával (15)

MOLNÁR GÁL PÉTER

Kállai kávét iszik (16)

arcok és maszkok GÁBOR

ISTVÁN

Kesergő művész a leningrádi szállodában (19)

műhely

GÁBOR MIKLÓS

Amit el tudok mondani (21)

dráma

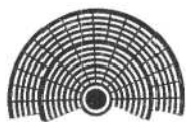
BENEDEK ANDRÁS

Vívódó lelkek (Németh László dramaturgiája) (29)

NÉMETH LÁSZLÓ

Az írás ördöge (34)

Negyedszázada kezdődött



Igen, kezdődött, mert ha a tudat alakulása, a művészet képtelen is azonnal követni a társadalom változásait, 1945. április 4. nem annak teremtette meg a pusztá lehetőségét, hogy a színház ott folytassa, ahol a háború, a német megszállás beléfojtotta a szót. Ellenkezőleg, a felszabadulás éppen arra adott lehetőséget, hogy valami más, jöllehet legjobb hagyományaink továbbvitelével, valami új kezdődjön el: a szocialista színház alapjainak lerakása. Igaz, előbb még a szocialista államot kellett létrehozni, azután állami irányítás alá vonni a színházakat, s ezekre később került sor. ¹1945. április 4. a történelmi lehetőséget adta meg mindehhez.

Es a színház élt a lehetőséggel. Először azzal, hogy játszhat. Az ország nyugati részén még dörögtek az ágyúk, amikor - 1945. március elején - Újpesten *A revizort* adta elő egy újonnan alakult alkalmi színtársulat, amely József Attila nevét viselte. Nemsokára újjáalakultak a „hivatásos” színházak is. Az olvasó ezeken az oldalakon egy csokorba gyűjtve megtalálhatja a nyitódarabok címeit. Molière-t, Shakespeare-t, Csehovot láthatott a közönség. És Shaw-t és Brechtet és Madáchot. És a Csárdás-királynőt. Klasszikus drámát és operettet. A néző gyönyörködni akart és - végre újra - nevetni. Újrakezdeni az életet. Színházba járni.

A korabeli nyilatkozatok - az alábbiakban néhány szemelvényt idézünk színházvezetők, írók, miniszterek írásaiból, interjúiból - ma már dokumentáris érvénnyel őrzik a „hőskor” légkörét. A lelkesedést, a programot, a gondokat. Az utóbbiak közül sok már régen a múlté, mások máig aktuálisak. Az operett vagy zenés vígjáték „dilemmája”, a szórakoztassunk vagy neveljünk nagy kérdése, a művészileg értékes drámát „eltartó” súlytalan művecske műsortervbe illesztése úgy látszik már huszonöt éve is terítéken volt. Az erről szóló írás akár ma is helyet kaphatna valamelyik la-punkban.

Ha a gondok némelyike meg is maradt, maga a színház nagyot változott. Még nem olyan, mint mindannyian szeretnénk, de ki tagadhatná eredményeit. Ezekben az eredményekben nagy része van azoknak, akik ott voltak a felszabaduláskor újjáéledő magyar színház bölcsőjénél, és ma is színházművészetünk vezető egyéniségei. Mellettük felnőtt egy új nemzedék. Új színházbajárók és új színházcsinálók. Ők a letéteményesei színházkultúránk eljövendő eredményeinek. A szocialista színháznak. Amelynek megteremtése negyedszázada kezdődött.

Az 1945-ös csónka évad bemutatói

NEMZETI SZÍNHÁZ (a Magyar Szín-ház épületében)

Katona József: Bánk bán. (Rendező: Major Tamás - 1945. április 25.)

Háy Gyula: Tiszazug. (Rendező: Major Tamás - 1945. május 18.)

NEMZETI SZÍNHÁZ KAMARA-SZÍNHÁZA (Andrássy út 69.)

Csokonai Vitéz Mihály: Az özvegy Karnyóné s a két szeleburdiak. (Rendező: Major Tamás - 1945. március 1.)

Molière: Tartuffe. (Rendező: Major Tamás - 1945. március 9.)

Csehov: A medve, A dohányzás ártalmasságáról. (Rendező: Apáthi Imre - 1945. május 5.)

Madách Imre: A civilizátor. (Rendező: Apáthi Imre - 1945. május 5.)

Rahmanov: Viharos alkonyat. (Rendező: Gellért Endre - 1945. június 28.)

VÍGSZÍNHÁZ (A volt Radius mozi helyén, Nagymező utca 22-24.)

Gorkij: Éjjeli menedékhely. (Rendező: Somló István - 1945. május 30.)

Molnár Ferenc: A hattyú. (Rendező: Marton Endre - 1945. július 21.)

MADÁCH SZÍNHÁZ (Madách tér 6.)

Szelényi István: Pionír.

Jefim Sosulja: Ak és az emberek. (Rendező: Palasovszky Ödön - 1945. június 9.)

Shakespeare: Tévedések vígjátéka. (Rendező: Földes Péter - ¹1945. július 28.)

BELVÁROSI SZÍNHÁZ (Petőfi Sándor utca 6.)

Török Sándor: Különös éjszaka. (Rendező: Bárdos Artúr - 1945. május 5.)

Molnár Ferenc: Játék a kastélyban. (Rendező: Góth Sándor - 1945. július 6.)

MŰVÉSZ SZÍNHÁZ (Paulay Ede utca 35.)

Steinbeck: Lement a hold. (Rendező:

Várkonyi Zoltán - 1945. április 1.)

Molnár Ferenc: Színház. (Rendező: Várkonyi Zoltán - 1945. április 27.)

Cronin: A nagy út. (Rendező: Károlyi István - 1945. május 25.)

Hudson: Családi szálloda. (Rendező: Tímár József - 1945. július 13.)

FŐVÁROSI OPERETT SZÍNHÁZ (Nagymező utca 17.)

Kálmán Imre: Csárdáskirálynő. (Rendező: Lóránth Vilmos - 1945. április 5.)

Fényes Szabolcs: Maya. (Rendező: Lóránth Vilmos - 1945. május 25.)

MEDGYASZAY SZÍNPAD (Jókai tér 10.)

Heller és Engler: Megsértették a minisztériumot. (Rendező: Lénárd Béla - 1945. május 29.)

Deval: Francia szobalány. (Rendező: Lénárd Béla - 1945. május 2.)

Gellért Lajos-Weinreb Ignác: Timosa. (Rendező: Lénárd Béla - 1945. július 4.)

SZABAD SZÍNHÁZ (Aréna, majd Dózsa György út 31.)

Toller: Géprombolók. (Rendező: Both Béla - 1945. május 31.)

Goldoni: A furfangos özvegy. (Rendező: Both Béla - 1945. május 31.)

Brecht: Koldusopera. (Rendező: Rácz György - 1945. július 5.)

Shaw: Blanco Posnet elárultatása. (Rendező: Gellért Lajos - 1945. július 16.)

ÚJ SZÍNHÁZ (Rózsa utca 50.) Lóránth Vilmos: Pitypalatty. (1945. május 18.)

Nádas László: Mákostészta. (Rendező: Dénes György - 1945. július 12.)

BUDAI SZÍNHÁZ (Villányi út 27.)

Molnár Ferenc: Marsall. (Rendező: Ányos Ferenc - 1945. április 15.)

Heyermans: Remény. (Rendező: Abonyi Tivadar - 1945. május 4.)

Szigeti József: Rang és mód. (Rendező: Abonyi Tivadar - 1945. május 24.)

PÓDIUM KABARÉ (Nagymező utca 11.)

Szajkosár nélkül (Mussolini és Hitler a kabarészínpadon. 1945. március 24.)

Balra át. (Rendező: Komjáti Károly - 1945. május 28.)

JÓKAI SZÍNHÁZ (A Feszty körkép épületében, a Városligetben.)

Molière: Duda Gyuri. (Rendező: Szendrő Ferenc - 1945. május 11.)

MAGYAR SZÍNHÁZ - az Izabella téren - nem játszott, csak az 1945/4⁶⁻⁰¹ évadban, mert helyén a Nemzeti Színház volt.

PESTI SZÍNHÁZ - a Vígszínház kamaraszínháza (Révai utca 18.) - nem játszott.

*

Színház, I. évf. 1. sz. 1945.

augusztus 15-én Staud Géza

főszerkesztő:

„Az elmúlt korszak elposványosította színházi életünket. A művészek nagy részét lekergette a színpadról vagy megölette. A gyűlöletet támasztó propaganda szolgálatába állította a színházat, s így lefokozta művészi rangját. Műsorpolitikával, sztárkultusszal és hálószo-
batitkokban vájkáló színházi sajtóval a kispolgári ízlés alantas ösztöneit szolgálta... De elmúlt. Az egész rendszert elfújta a történelem. Az öntelt képzeletből született eszmétákolmányok összeomlottak és maguk alá temették törpe óriásaikat. Nem nehéz búcsúzni tőlük. Ha visszanezünk rájuk, csak undort, megvetést és gyűlöletet érzünk.

Köszöntjük a jövőt! Köszöntjük azt, ami még nincs, de aminek meg kell lennie: a mély humánummal telített színházat, a kifejező eszközeit tökéletesen ismerő, közösségi érzéstől megihletett színészt és a művészi alkotásra éhes, tiszta tekintetű művelt közönséget. Köszöntjük, és akarjuk."

Darvas József nyilatkozata a Színháznak, 1945. augusztus 22-én

„A színház közönsége eddig a polgári elemekből, a középosztályból adódott. Most ennél a rétegnél, az élet minden területén, egy bizonyos vissza-húzódnást lát az ember, egy makacs elkülönülést... A munkásság, melyre

mint a városok új kultúrahordozó rétegére hivatkozunk mindig - s valóban ez is a szerepe - egyik napról a másikra nem tud fejlődni, azért, mert az újjáépítésben ez a munkásság vállalta az igazi nagy szerepet. A bér kevés, és szórakozásra már nemigen fut. Különben, valljuk be, színházaink sokkal kevesebbet adtak, mint amennyit vártunk. A darabok megválogatásában, előadásmódorában csak a színházi szezon kezdetén volt néhány becsületes kezdeményezés ... A produkciók később tüneményes gyorsasággal vissza-tértek a régi műsorpolitikához, a könnyű sikerekhez. Így jutottak színházaink abba a tragikus dilemmába, hogy a közönség, melyet szórakoztatni akarnak, nem akar szórakozni! A másik tragikum az, hogy azok, akiknek komoly irodalmat kellene adnunk, még nem szín-Giraudoux-ra."

*Pesti Műsor, 1945. augusztus 9.
Várkonyi Zoltán, a Művész Színház igazgatója:*

„Miért játszom operettet? Elsősorban a kérdés érdemi részét kell tisztázni: nem operettet játszom, hanem zenés vígjátékot. Mindez azonban nem jelen-ti azt, hogy nem játszának szívesen akár operettet is ... A közönség egyelőre úgy látszik lemond arról a megtiszteltetés-ről, hogy a színház nevelje őt, és meg-elégzik a szórakozással ... Ez azonban nem jelenti azt, hogy a színház, akár az enyém, akár a többi prózai színházak feladnák azt az elvüket, hogy a magyar, a klasszikus és a külföldi irodalom remekait bemutassák a pesti közönségnek. En anyagi megoldásként kitűnőnek tartom azt, hogy amit egy színház egy zenés vígjátékon megkeres, ráfizeti egy Giraudoux-ra.

Beszélgetés Keresztury Dezső kultuszminiszterrel Színház, 1945. november 21.

.. Mi a véleménye az új színészgárdáról?

– Nagyon sok a tehetség, de súlyos hiányokat tapasztalok. Nincs például fiatal heroinánk, s más szerepkörök-ben is alig van utánpótlás ... a színész-képzésre nagy feladatok várnak. Színészeink túlnyomó része nem tud értelmesen beszélni. Általában a technikai képzés terén érzek súlyos hiányokat.

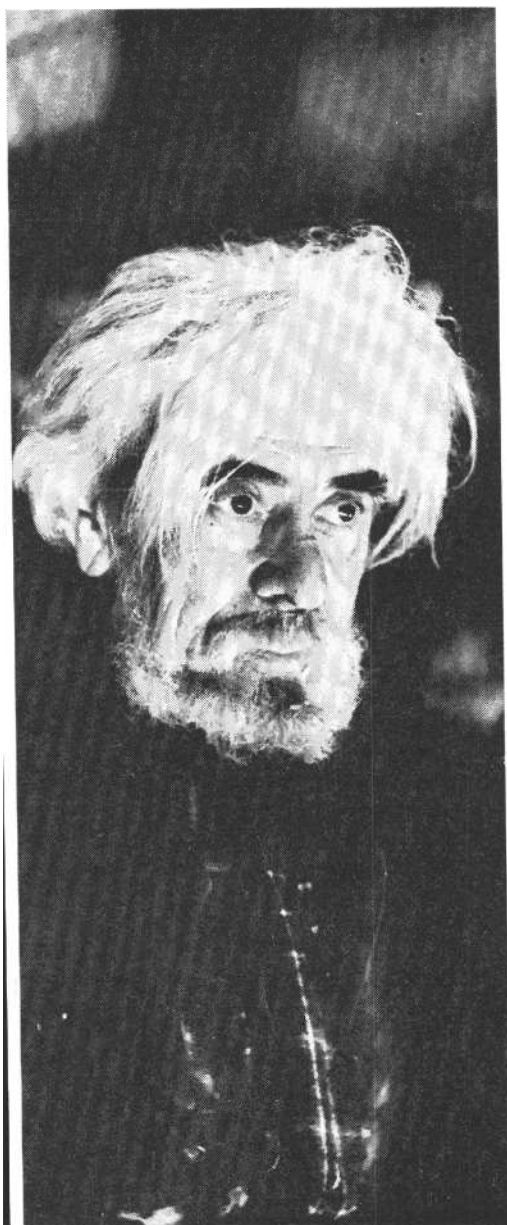
És külfölddel való kapcsolataink?

– A prózai színjátszást illetően nem

RAHMANOV: VIHAROS ALKONYAT (BEMUTATÓ:
1945. JÚNIUS 28., NEMZETI KAMARASZÍNHÁZ)
MAJOR TAMÁS (POLEZSAJEV PROFESSZOR) ÉS
PETI SÁNDOR (KUGOVALOV)

MOLNÁR FERENC: A HATTYÚ
(BEMUTATÓ: 1945. JÚLIUS 21., VÍGSZÍNHÁZ)
VÍZVÁRI MARISKA (BEATRIX) ÉS
LEHOTAY ÁRPÁD (JÁCINT ATYA)

GORKIJ: JELT MENEDÉKHELY (BEMUTATÓ:
1945. MÁJUS 30., VÍGSZÍNHÁZ) RÓZSAHEGYI
KÁLMÁN (LUKA)



látok sok lehetőséget. A leküzdhetetlen nyelvi akadályok lehetetlenné te-szik a reális eredményeket. A zenével és a tánccal sokkal többet lehet elérni. Nem szabad engedni, hogy a külföld Gyöngyösbokrétán keresztül ismerje meg Magyarországot. Az opera és a táncjáték hivatott arra, hogy Magyar-ország külföldi propagálója legyen szín-házi vonalon. Bartók és Kodály külföldi megismertetése legnagyobb kulturális feladataink közé tartozik. A minisztérium elősegítheti a darabok sikerét is, de természetesen ne várjunk mindent a minisztériumtól. A miniszter nem nőhet a növények helyett, csak a kertész szerepét vállalhatja, öntözhet és nyesegethet."

Kérdések Ortutay Gyula kultuszminiszterhez Színház, 1947. június 23.

„Miniszter úr szereti a színházat?

– Természetesen.

Mi a színház kötelessége a demokráciában?

– A haladó, a népért dolgozó szín-vonalas, tiszta művészet bemutatása.

Miniszter úr szerint is válságban vannak a pesti magánszínházak és a vidéki színházak?

– Igen.

Miben látja a válság okát?

– A válság alapoka elsősorban gazdasági természetű, mert az újjáépítés során minden erőfeszítés egyelőre az élet-feltételek elemi biztosítására irányul, s az életszínvonal fokról fokra való lassú emelésében mutatkozik meg. Könnyen érthető, hogy a közületeknek éppúgy, mint a magánosoknak anyagi erőforrásai nem elsősorban a színházak felé irányulnak. Másodszorban, úgy látom, hogy a magánszínházaink nem vették tudomásul kellőképpen azt a nagy társadalmi változást, amely a dolgozó rétegeket végre méltó helyükre emelte a magyar közéletben, és irányukat változatlanul a polgárság, a felsőbb középosztály egy szűkebb rétegére vették.

Mi a véleménye a színházak államosításáról?

– Elvben helyeselhető. Gyakorlatban viszont fokozatosan lehet államosítani a színházakat. A közönség egy államosított intézménnyel szemben mindenkor igényesebb, tehát az államosítás során művészeti és anyagi tekintetben egyaránt nagyobb terhek hárulnak az államra, erre pedig napjainkban nem nyílik korlátlan anyagi lehetőség."

Hont Ferenc cikke a Színházban 1947. augusztus

„Az országos hároméves államgazdasági tervbe szervesen beleilleszkedő hároméves színházi tervet a Magyar Kommunista Párt központi Művészeti Bizottsága dolgozta ki, párton kívüli színházi emberek bevonásával az egyetemes magyar színházkultúra számára. A tervbizottság első feladata az volt, hogy kitűzze a célt, amely felé a terv megvalósítása folyamán haladnunk kell. Azért kellett ezt a célt külön kitűzni, mert a színházi tervnek az államgazdasághoz viszonyítva sajátos feladatai is vannak. Az államgazdasági terv megvalósítása nem vonja mechanikusan maga után színházi kultúránk továbbfejlesztését. A hároméves államgazdasági terv arra törekszik, hogy elérjük és túlszárnyaljuk a 38-as állapotokat. A hároméves szín-házi tervvel a békeállapotok helyreállításán túl másfajta színházi életet, más típusú színházakat akarunk kialakítani. Az elvi célkitűzéseket a következőképpen fogalmazzuk meg:

1. Meg kell teremteni a lehetőséget, hogy a magyar népben szunnyadó vagy elrekesztett erők felszabadításával a magyar színházi kultúrát a legmagasabb minőségre emeljük.

2. A színházi művészetet az eddigi szűk közönségtáboron túl a legszélesebb néprétegek számára élvezhetővé tenni.

3. A színház és a művészet ne legyen kiszakítva a társadalmi fejlődés mozgásából, hanem szervesen illeszkedjék bele a magyar nép saját sorsát javító tevékenységébe.

A hároméves színházi terv jelmondata: legmagasabb minőséget a legszélesebb néprétegeknek, a legszélesebb néprétegekért. A Színész Szakszervezetnek 3700 tagja van, ebből 1600 szerződés nélkül. Azok, akik nincsenek szerződésben, és azok is, akik szerződésben vannak, a leg súlyosabb anyagi gondokkal küzdenek. A létminimum - abban az esetben, ha játszanak - 520 forint, amelyből ruházkodniuk is kell, sőt vidéken a színésznőknek ebből a nyomorult fizetésből kell megvásárolniuk a színpadi jelmezeket is, noha a kollektív szerződés szerint erre nem lennének kötelezhetők.

Színházaink *nagy* része roskadozik az anyagi terhek alatt. A munkahelyek csökkentek. Budapesten a Magyar Szín-ház bezárt, az Erzsébetvárosi és a Józsefvárosi Színház bezárt, és tudjuk jól,

hogy a legnagyobb múltú magánszínházunk, a Vígszínház milyen súlyos anyagi gondokkal küzd."

Darvas József: Új szellemi frontot! Szabad Nép 1945. május 13.

„Tudom és látom ennek a 'népi' értelmiségnek minden bűnét, hibáját, mulasztását, eszmei tisztázatlanságát - mégis azt mondom, hogy az új magyar demokrácia ennek a soraiban találhat elsősorban jó, becsületes értelmiségi munkásokat, mert ez legalább nem cinikus, nem öntudatos reakciós, hanem őszintén hisz a népben. Jó elemei számára - pedig sokan vannak ilyenek - feltétlenül lehetőséget kell adni a 'meg-térésre'; ha van értelmiség, amelynek - Révai szavai szerint - elébe kell mennünk, hát ez az.

A gyakorlati módot is megmondom. Demokratikus szellemű írókból, tudósokból, publicistákból, művészekből, egyszóval az alkotó értelmiség legjavából meg kell alakítani egy új szellemi frontot... Én hiszem, hogy ez az új szellemi front fogalmakat tisztázó vita-előadásokkal, ankétokkal, szellemi akciókkal, esetleg egy szabad-fórum-szerű folyóirat kiadásával s természetesen a szellemi élet fasiszta maradványainak kíméletlen bírálatával végre meg tudja teremteni azt, ami az ellenforradalom huszonöt esztendeje alatt egyszer sem sikerült: összehozni és a munkásság és parasztság mellé szövetségesként odaállítani egy valóban népi értelmiségi tábor.

Sok mindenkit terhel itt mulasztás, olyanokat is, akik most mint makulatlan demokraták ágnak a pódiumon: kell az önbírálat - nem a meaculpázás, hanem a komoly önkritika, hogy tanuljanak belőle a követők, és tanuljunk belőle mi magunk is, s most legalább helyesen fogjunk hozzá rendet teremteni a romokban. Jöjjön egy új szellemi front, amely a devalválódott, hitelüket vesztett fogalmak, a fétisekké vált jel-szavak után végre meghozza a szabad, demokratikus szellem teremtményét ebben a lelkileg is rommá lett országban, mindenekelőtt pedig az útját vesz-tett, de utat kereső értelmiségben."

Hősigény és termelési dráma*

Az ember a színházban a hősök sorsán keresztül saját életének lehetőségeit kutatja és tágítja. A néző olyan élmény részesévé válhat, amelyet egyedül megvalósítani képtelen, de a színházi élmény befogadása lehetősége és ereje határainak tágítását adhatja, sőt a színpadi cselekménnyel egy gazdagabb világba lendülhet, anélkül, hogy ezért meg kellene küzdenie. A hatáselemzés mindenkor színpadi művészetében azt látja, hogy a néző teljes szívvel részt akar venni abban a játékban, ami a színpadon folyik. Kiválasztja azokat a hősöket, akikkel azonosulni akar, akikért izgul, akiknek sikert, eredményt kíván, akiknek céljával egyetért. Ezeknek a kiválasztott hősöknek gondolat- és érzésvilágába helyezkedik, önmagát képzeletben a színpadi figura helyébe, két-három órára egy más világot varázsol magának. De lehet-e azonosulni egy szoborral, illetve érdemes-e azonosulni egy érdektelen, szürke, jelentéktelen figurával?

Az ötvenes évek drámáinak tartalmi sematizmusa riasztotta vissza a nézőket? Aligha. A néző színházban, moziban megszokta és megszerette a sémákat, a sematizmust, sőt igényelte is. A film és az üzleti színház csődbe kerül vagy más utat választ, ha a néző nem követeli a sematikus ábrázolást. A néző tudja, hogy a bátor cowboy minden esetben győzni fog, hogy a mesterdetektív leleplezi a bűnözőket, és nem zavarja emberföltötti voltak, árnyalatlan, durván felvázolt jellemük. A két világháború között színházba járó közönség pontosan tudta, hogy A Gyurkovics lányokkal régebben elindított témakör évről évre megteremtette a maga dzsentri-miliőben játszódó darabjait, minden komolyabb meglepetés nélkül, hogy a *Mesék az írógépről*, majd a *Dr. Szabó Jucival* jelzett tematika, a „magányos nő boldogulása” újabb megfogalmazásai alig variálják a bevált történetet, és tíznek a szűzseje legalább annyira hasonlít egymáshoz, mint tíz tévész-drámáé.

A színházban a sémákat nem a szocialista-realista dráma honosította meg. A színház jellegével, megjelenési formájával szorosan összefügg, hogy a beváltat, a sikereset ismételve. A színészek foglalkoztatottsága, szerepköre is legtöbbször sémászerű. A színpadi szerző, különösen ha munkássága egy-egy színházhoz kötődik, a szerepkört betöltő színész „testére szabja” a szerepet. Kettős séma alakul így ki: az első az éppen divatos témakör sémája, a második a szerepeket eljátszó színészeké, s a néző az ismert téma egy újabb variánsát kapja. Nem tételezhetjük fel, hogy a néző csak az ún. „termelési” darabokban fedezi fel a sematizmust, és azért utasítja el ezeket. De nem látja meg a tévésorozatokban, a westernekben, a karrier-történetekben ugyanezt az ismétlődést.

Mi a vonzó számára az utóbbiban, s mi riasztja az előbbiben? A szokvány karriertörténet hőse, például a *Helyet az ifjúságnak* című darabban ő maga is szeretne lenni. Az állástalan fiatalember a darab végén kevés bonyolalommal, sok szerencsével célhoz ér, pozíció, és gazdag feleség várja. A néző lelkivilágát semmi nem kavarta fel, nem arra gondol, hogy mind-ez talán elérhetetlen a számára, főként a darab diktálta lendülettel, hanem éppen arra, hogy a látott szerencsés pillanat talán az ő számára is bekövetkezhettek. A darab nem kötelezi gondolkodásra, életmódja, emberi magatartása, morálja felül-vizsgálására, megváltoztatására. Ez a történet az elérhetetlent úgy hozza az elérhetőség közelébe, hogy neki semmiféle erő-feszítést ne kelljen tennie érte. Minden a szerencsén múlik. A

jó, az ügyes, a szerencsés elnyeri jutalmát, a rossz, ha van olyan, megbűnhődik. Az igazságszolgáltatás osztályok feletti, mindenki a maga szerencséjének a kovácsa - csak természetesen nem mindenkinek sikerülhet az élet napos oldalára kerülni. De miért éppen ő ne kerüljön oda: erről ábrándozni minden-esetre jogában áll.

Ezzel szemben miről van szó egy termelési darabban? Dolgozz jobban, emeld a normán, tanulj többet, vess időben, alkalmazd a modern agrotechnikát, s ha mindezt megtetted, meg-dicsérnek érte, hiszen hozzájárultál az egész emberiség sorsának javulásához. Nem csupán a te magadéhoz. A hangsúly az osztály, az emberiség javán és nem csak az egyén számára megszerezhető javakon van. Ez pedig kevésbé vonzó. A kultúrpolitika a nézők tudatosságának olyan fokát feltételezte, mely szívesen vállal nagy erőfeszítést igénylő hétköznapi terheket, hogy hétköznapi eredményeket érjen el, melyek csak távlatban világméretűek.

A néző tudja, hogy a könnyen legyőzött hétfejű sárkány, bármilyen naturalista köntösben jelentkezik is, csak andalító mese. De szívesen éli bele magát a mesébe, mert önmagát képzelheti a hősnek, önmaga egyéniségét emeli fel hozzá. A maga véges, szűkre szabott élete tágul ki pillanatnyi narkotikumként a westernben, a karriertörténetben.

Egy művészi alkotásban ugyanez az élmény mélyen, tartósan rejlik benne. A nagy dráma, a nagy formátumú hős minden korban nemcsak a néző tetszését, örömét váltotta ki, de szélesebbé tette horizontját, növelte önbizalmát. Mert a művészet által az ember nem csupán saját cselekedetei összességének, de a mások által végrehajtott tettekkel is gazdagítottnak érzi magát. Nem kell legyőznie a hétfejű sárkányt, de felcsillan előtte, hogy talán ő is legyőzhetné. Az elnyomott asszony a nézőtérén megismeri Nóra lázadását, és ezzel megismeri a lázadás lehetőségét. S amíg azonosul Nórával, addig ő is lázadó. A hős erkölcsi győzelme a néző győzelme is, bukása a saját bukásának veszélyét hordozza. Ha nincs nagy dráma, a helyette kapott mese viszont elszórakoztatja, elandalítja, s hősigényét kielégíti. Olcsón és könnyen jut a cselekvés mámorához, a siker érzetéhez, a siker élményéhez, melyben a hétköznapi életben olyan ritkán van része. A termelési darabok ezt a vágyat nem elégíthetik ki. Viszont megterhelhetik a néző lelkiismeretét és untatják. Hétköznapi problémákról szólnak, melyek színpadi megoldása csak akkor okozhat kielégülést, ha ennek hatása áttevődik a néző hétköznapijaiba is. Ez pedig csak a néző tevékeny közreműködésével sikerülhet. Nem elég ábrándozni a darab hatása alatt, nemes élménynek adni át magát a *Hamlet*, és könnyed ábrándozásokba merülni A *Gyurkovics lányok* elő-adása után, hanem a következő napon másként kellene cselekednie, meg kellene változnia, minden ezzel járó kényelmet-lenséggel együtt, az ábrándvilágban való felelőtlen lebegés helyett.

A szocialista dráma nagy alkotásaiban, a *Ljubov Jarovájában* vagy az *Optimista* tragédiában ez a hősigény maradéktalan kielégüléshez jut. Ezekben a drámákban a néző egy világraszóló forradalom részesévé lehet. A Komisszárnő vagy Svárgya megsokszorozza emberi lehetőségeit, tetteik a legjobb értelemben vett izgalom felkeltésére alkalmasak, nagy formátumú hősök ők, de követhető emberközelségben.

A drámairodalomnak azonban nemcsak ünnepnapjai vannak. A színház új és új darabokat vár az íróktól. A színház frissességét, az élet eredményeire való villámgyors reagálást a riportok szintjén feldolgozott aktuális témák szolgáltatták. A

* Részletek a szerzőnek *Korunk magyar drámája* című kandidátusi disszertációjából.

polgári színház rendszerint gyorsan reagált köztudatban élő problémákra. Csak hogy a polgári színház polgári közönségét ezek a riportszintű darabok nem akarták kimozdítani meghatározott tudatvilágukból.

Az általunk tárgyalt időben bemutatott aktuális-riportszintű drámák sokban különböztek ezektől, mert másfajta figyelmet követeltek a nézőktől, mint tették elődeik. Az elérhetetlen itt is elérhetővé válik, de hogyan? Nem szellemes dialógusok attraktív csillogásával, hanem szürke, egyszerű munkával. Nem szerencsével, nem ügyeskedéssel, nem jó házassággal, hanem a mindennapokban őrlődő kitartással. A nézőtől eleve szocialista öntudatot vártak, és azt akarták bizonyítani, hogy az érvényesülés útja a jobb munka. De a jobb munka jutalmául nem valami fényes *egyéni* karrier vár rá, hanem csupán - vagy főképpen - a kollektívum, az emberiség boldogulása.

A nézőközönség azonban, amely a színházakat zömmel látogatta, hősnek képzelhette magát, ha a színpadi hős helyette legyőzte a hétfejú sárkányt. De rögtön visszariadt, ha egy dráma azt kívánta tőle, hogy holnap a munkahelyén ő maga győzze le a mindennapok nem mutatós nehézségeit. Amíg volt kibúvó a követés kényszere alól, amíg felmenthette magát a színpadi példakép tényleges követése alól, addig a hősokeket szívébe zárta. De amint a dráma kézzelfogható, elérhető, valóságos célokat tűzött ki, kényelmetlenné vált a számára. S ugyanaz a néző, aki nem akadt fenn azon, hogy Sylvia a *Csárdáskirálynőben* Edwin herceg felesége lett, nyomban kétségbe vonta a most elébe került deduktív drámák valóságábrázolásának hitelességét.

Miért nem kell a lakkozó sematizmus minden formája a nézőnek? Az a munkás a nézőtéren miért szeretheti jobban Edwin herceget a Csárdáskirálynőből, mint a tévész-elnököt vagy a párttitkárt? A kérdés ilyenforma feltevése leegyszerűsítéshez és sematizáláshoz vezethet, de ennek felismerése talán kiélezheti a művek és befogadók között létrejött bonyolult kapcsolat vizsgálatát. A kérdés legegyszerűbb elintézése: nincs a néző kellő öntudati fokon, talán reakciós érzelmi maradványok kötik az áhított felső tízezer életének akár lakkozó, hazug világához is. S mi szakítja el, ha egyszer néző lesz, a saját osztályától, miért örül annak, ha Török Péter dzsentrí kezét csókol a színpadon Marica grófnőnek az egymásra találás jegyében, s miért csattan fel mindig a taps, ha a *Hattyú* Alexandra hercegnője megcsókolja Ági Miklóst, a nevelőt? Az előbbi egy gyenge operett-librettó fordulata, az utóbbi egy briliáns színpadtechnikával megalkotott vígjátéki csúcspont. De mind a két szerző értett a manipulációhoz, a néző átalakításához, önmagából való kiforgatásához. Molnár különösen. Tehát az egyik ok a rafinált színpadi hatásokból származik. A bűvész, amikor az üres kalapból elővarázsolja a nyulat, megszerezte magának a nézőteret. A jól alkalmazott színpadi „trükkök”, fogások *megszerzik* a nézőteret. A néző nem értelmi képességeivel áll a cselekmény, a szerző diktálta események mellé, hanem érzékeivel és érzelmeivel.

Az ötvenes évek sematikus drámáiból ezek a trükkök, manipulációk hiányoztak. A színpadi hatáskeltés mint polgári burzsoá maradvány háttérbe szorult, s ha néha alkalmazták is, ebben a drámai környezetben suta, ügyetlen lett, s nagyon ki-lógott a nevelési szándék „lólába”.

A polgári sematizmus szüntelenül azt hitette el a nézővel, hogy nem befolyásolja, érintetlenül hagyja politikai tudatvilágát, meghagyja szabadságát, egyéni döntési jogát és szórakozását. A szocialista dráma nevelni, átforgalmazni, alakítani akart,

politikailag hatni a nézőre, és ezt a szándékot nemcsak bevalotta, de tudatosan hirdette is. A néző mint felnőtt ember általában nem szereti, ha nevelik, ha valamire „mozgósítják”, különösen akkor nem, ha ez a nevelés nem különbözik hétköznapijaitól, ugyanis e drámákkal egyidőben a színházon kívül is állandóan nevelték. Ha elég öntudattal rendelkezett, akkor azért utasította vissza, ha nem, akkor eleve elhárította, hogy ezen változtassanak - a színházban.

A néző és színház kapcsolatában az önkéntesség rendkívül döntő tényező. A néző önként beszél a színpadi hatások csapdájába, még esetleg arra is hajlandó, hogy utólag kinevesse önmagát, mert hagyta, hogy a manipuláció érvényesüljön, de nem ül önként iskolapadba, ha zsöllyébe váltott jegyet.

A kérdésnek van még egy fontos oldala. A vígjátékot, mely lakkozó, jól szerkesztve olyan, mint egy langyos fürdő, a néző nem veszi túlságosan komolyan. A társadalmi hazugságok, ferdítések, tudatos vagy kevésbé tudatos torzítások mint játékelemek hatnak. Kétségtelen, hogy ezek a játékelemek összességükben a tudatformálás igen hatékony eszközei, és izlést, világnézetet sugallnak, még akkor is, ha a néző egy könnyed, problémamentes, társadalmi kérdéseket látszólag nem érintő vígjátékot kap. A vígjátéki konfliktus az élet perifériális ügyeit tárgyalja, tetszetős sztorijai, fordulatai mögött nem kell keresni a valóság elemeit, mondanivalója látszólag nincs, te-hát nem kell keresni a mondanivaló egyénre is érvényesíthető társadalmi igazságát. A vígjátéki könnyedség, a vígjátéki álkonfliktus, a vígjátéki lakkozó figura és lakkozó, sematikus „igazság” mellett el lehet menni megjegyzés, kritikai észrevétel nélkül is. A vígjáték rendszerint úgy csipkedik a fennálló társadalmi rendet, hogy a néző csipkelődésnek veszi, s a rendszer tudja, hogy e csipkelődések őt erősítik.

A szocialista sematizmus komor volt. Mindig az élet „legnagyobb” kérdéseiről akart beszélni drámái hangon, rákényszerítette a nézőt, hogy a feltárt „problémát” vegye komolyan. S ha már a nézőt komollyá tették, nem ment bele a fenti játékba. A valóság torzítása elfogadható, ha játék, de veszélyes lesz, ha a dráma ragaszkodik hozzá, hogy ez maga a valóság. Az élet apró, perifériális ügyeiről szóló vígjátéki hazugság *egyenként*, úgy tűnik, ártalmatlan. De sorozatban, töménnyé válva a valódi művészet legnagyobb ellenfele lesz ez a lényegtelen, semmitmondó társadalmi hazudozás. A polgári színház a kasszából tudta, hogy a bevált sémát mikor kell újra cserélni, s akkor kezdődhet a játék elől. Mindig a kor divatos perifériális problémáiról vagy főkérdéseiről - de akkor perifériálissá alakítva.

A szocialista drámai sematizmus még a perifériális kérdéseket is központiként mutatta be, a csipkelődésnek, társadalmi elégedetlenségnek itt nem volt helye, s a tanmeséről, ha nem szórakoztat, elég hamar kiderül, hogy nem is valódi. Hiányzott az összekacsintás, az egyetértő cinkosság színpad és nézőtér között.

Kettős ellentmondás feszült e korszak drámairodalmában, színpadi műveiben. A színpadi szerzők nem írhattak könnyed, az élet periférikus problémáiról szóló szórakoztató műveket, mert a kultúrpolitika az élet valóságos ábrázolását tűzte ki célul, s minden színpadi alkotástól számon kérte az „eszmei mondanivalót”, a napi aktualitást, de a dráma sem tárhatta fel az átalakulással, fejlődéssel járó ellentmondások valóságos összefüggéseit. Az ún. szocialista realista dráma éppen azzal maradt adós, ami a szocialista realizmus lényege - „átfogó ismeretekkel rendelkezni az ember igazi élete, érzései és gon-

dolatai felől, a legnagyobb érzékenységet tanúsítani élményeik iránt, tudni bemutatni mindezt megkapó, közérthető, a realista irodalom alakjaihoz méltó művészi formában ..." - de maradéktalanul igyekezett a továbbiakat megvalósítani : „A művészi ábrázolás valóságosságának és történelmi konkrétságának párosulnia kell a dolgozók nevelésével és ideológiájuknak a szocializmus szellemében való átformálásával" (*Részlet a Szovjet Írók Szövetségének alapszabályából. Csillag, 1955. 171-172. I.),* amelyből a gyakorlatban a didaktikus szempontok egyoldalú érvényesítése lett.

Az 1955-ben tartott magyar Irodalomtörténeti Kongresszus realizmusvitájában V. R. Scserbina, szovjet delegátus mondotta többek között: „Minden olyan felfogás, amely a nemzeti kultúra egységes voltát hirdeti a társadalom erkölcsi-politikai egységének kialakulása előtt, téves és helytelen irányba vezet." (*A realizmus kérdései a magyar irodalomban. 1956. 383. 1.)*

A magyar irodalompolitika pedig éppen ezt az egységet sürgette, éppen „a társadalom erkölcsi-politikai egységének kialakulása előtt", és az egységesítő tématervek így az irodalom elszürkítéséhez vezettek. Stílus és módszer egybemosása, sokszor felcserélése igen károsan hatott az irodalomban.

Az irodalompolitika leegyszerűsítő tendenciája, mely a minimumra kívánta korlátozni a tévedés, félreérthetőség lehetőségét, az esztétikában is ezt a leegyszerűsítő módszert követte. A pártosság fogalma átalakult pártyszerűséggé, az eszmei mondanivaló politikai mondanivalóvá.

Az esztétikai fogalmak módosulásának, a szocialista realista dráma sematizmusának gyökerei társadalmiak. Az irodalmi sematizmus elválaszthatatlan a társadalmi-politikai helyzettől, mely szülte. A sematizmus ellen meghirdetett harc (a Magyar Írók Szövetsége I. Kongresszusán, 1951 áprilisában) az adott társadalmi-politikai viszonyok között nem vezethetett jelentős eredményre. Darvas József beszámolójában van egy igen jellemző részlet, amelyben a sematizmus eredőit kutatja, bár a sematizmus kérdését az írói alkotómódszerek vizsgálatára redukálta. A társadalmi okok gyökeréig nem áthatott le, mert akkor a személyi kultusz bírálataig kellett volna eljutnia - és ez éppen a személyi kultusz legerősebb évében elképzelhetetlen volt. Az íróktól számon kérhették az árnyalt, sokrétű ábrázolást, de az ellentmondások valódi feltárására az irodalomban is csak akkor kerülhetett sor, amikor ez a politikai életben már megkezdődött.

Fiatal, gyakorlatlan írók jelentkeztek az állami tématerv megvalósítására. Élményanyaguk, tapasztalatuk alig volt, s a hiányt a párt napi politikájának ismerete pótolta. Mándi Éva, Fehér Klára, Földes Mihály, Major Ottó nemcsak színpad-ismerettel nem rendelkeztek, de írói gyakorlattal is alig. Az alkotás vezérfonala a politikai ismeretkör és az állami téma-terv volt. (Meg kell jegyezni, hogy az „állami tématerv" nem jelent meg hivatalos, megszövegezett formában, csak szóbeli utalások történtek rá.) Ezzel a poggyásszal kellett a legnehezebbet megoldani : az emberek tudatára hatni a szürke hétköz-napok egyáltalán nem látványos történeteivel. Drámai anyagot sűríteni egy nagyon drámai korból - de kiszűrve belőle annak belső ellentmondásait. Egyfelől megvolt az igény, hogy a drámák mindent sűrítsenek magukba, másfelől hogy a sűrített problémalisták optimista megoldással végződjenek. Az írók, színházak felelősségrevonása a sematizmus miatt pedig a dolog lényegéről terelte el a figyelmet.

Ugyanezen a kongresszuson Révai József kifejtette álláspontját, a „kettős kötöttségtől" mentes pozitív hősről, a realiz-

mus és a romantika elengedhetetlen kapcsolatáról, felsorolta azokat a típusokat és témaköröket, amelyek megírását fontosnak tartotta, és elmarasztalta azt a nézetet, mely szembeállítja az ún. „nagyirodalmat" az időszerű irodalommal, és határozottan az irodalom új jelenségei mellé állt.

Fél esztendővel később, a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján kigúnyolta a Darvas József által is kipellengérezett receptszerűséget, melyben „a magánélet ábrázolása - együtt a szocializmust építő ember közéleti tevékenységével - korántsem azt jelenti, hogy valamiféle szakácskönyv-módszer szerint, kilóra és dekára adagolva és összekeverve kell ábrázolni az új embert: végy öt deka munkaversenyt, három deka szerelmet, öt deka szabotázst, három deka házassági konfliktust, tedd az egészet egy lábasba, és keverd össze. Ebből a keverékből az élet gazdagságának ábrázolása - sohasem lesz!" (*Révai József: Kulturális forradalmunk kérdései, 1952. 81-82. I.)*

A sematizmus okait változatlanul ő is csak az írók alkotómódszerében, készültségében keresi, a társadalmi okok feltárása még nem volt időszerű. A sematizmus elleni harc éveken keresztül az irodalompolitikai élet egyik visszatérő témája maradt. De új megállapítások alig születtek.

Lukács György előadása: *A sematizmus mai állása és új problémái* (Lukács György: A sematizmus mai állása és új problémái, Csillag 1952. 2. sz. 140-148. 1.) az írói ábrázolás gyengeségét először közelíti meg új oldalról. Kifejti, hogy az eszmei tartalom szegénysége a sematizmus egyik szülője, s ezzel a nézetével élesen szembehelyezkedik azokkal a véleményekkel, amelyek a művek tartalmi oldala felől közeledtek a sematizmus okainak felderítéséhez, jobbról is, balról is. A vulgáris jobboldali szemlélet - fejti ki Lukács - az irodalom pártos voltában, marxista eszmeiségében keresi a sematizmus okait, a vulgáris baloldali nézet pedig a szocialista realizmust csak tartalmi kérdésekre korlátozza.

A sematikus műveknek volt politikai tendenciájuk, de eszmei mondanivalójuk alig. Azt a folyamatot, mely a valóságanyagtól az írói alkotáson keresztül a művészi élmény befogadójáig terjed, a következőképpen sematizálhatjuk: írói élmény - általánosítás - egyéni típusalkotás: a mű; - nézői élmény - nézői általánosítás. A folyamat első részét Lukács György így fogalmazza meg: „A művészi általánosítás: a tipikus emberek, tipikus helyzetek, cselekvések segítségével másképpen ábrázolni ugyanazt a valóságot, mint amelyről az elméletben szó van." (*Lukács György: A sematizmus mai állása és új problémái. Csillag, 1952. 2. sz. 148. I.)*

A folyamat második része, az élményt befogadónak az alkotói tevékenysége: a megismert egyedi esetből, egyedi hős sorsából általános etikai, morális következtetéseket levonni, mely világnézeti, jellembeli cselekedeteket megváltoztató, módosító, alakító erővé is válhat. A 'művészetet befogadó személynek akkor van lehetősége az alkotói tevékenységre, ha ettől a folyamatától maga a mű nem fosztja meg.

A szocialista írói tevékenység feltétele, a mű alapja, anyaga: élmény, tapasztalat, plusz marxista világnézet. A sematikus drámáknál az élményt és tapasztalatot gyakran futó látogatások helyettesítették, a marxista világnézetet pedig az éppen aktuális párt- és állami feladatok ismerete. Az író nem saját élményanyagát dolgozta fel, hanem mások általánosítását vette át. Ilyenkor jutott nagy szerephez az „állami tématerv", a politikai beszédekben, irodalompolitikai megnyilatkozásokban hallott, kifejtett valóságanyag. Révai megfogalmazta a pozitív

hős általánosított karakterét, vagy ajánlotta, hogy az írók foglalkozzanak a házastársak egyenlőtlen fejlődésével - és sok esetben ez helyettesítette a személyes írói élményt. Így lett élmény és tapasztalat helyett az irodalompolitikai követelmények dramatizálása a művek alapja.

A politikai életben eluralkodó sematikus látásmód tükröződött az irodalmi művekben is. Az az igény, hogy az irodalmi műveknek az élet *teljességét* kell ábrázolniuk, zsúfoltságot eredményezett, egyik probléma és álprobléma a másik sarkára hágott anélkül, hogy bármelyik sokoldalú ábrázolására lehetőség maradt volna.

Az irodalompolitika, mely a valóság leegyszerűsítését, a tényleges konfliktusok helyett álkonfliktusokat indukált, egyszerre nehezítette és könnyítette az írók munkáját. A sematizmus minden korban gyorsan született, hamar és leegyszerűsítve reagált a „levegőben lógó” társadalmi kérdésekre - az egyszerűsítés sokszor hamisításhoz is vezetett -, a megkedvelt sémákat ügyesen töltötte ki újabb sztorikkal. A nagy irodalom jóval kevesebb művet eredményez, és nehezebben is születik. Egy nemzet irodalmi életében persze helye van mindkettőnek. Ellentétük mondvacsinált, erőszakolt. Egy Bartók-mű nem kerülhet semmiféle ellentétbe egy slágerrel. Mindkettőnek megvan a maga önálló élete, helye és létjogosultsága a társadalomban. Konfliktus akkor keletkezik a nagy irodalom és az aktuális irodalom, a művészet és a kulturális árucikk között, ha a politikai szempontok a kulturális árucikket a művészet rangjára kívánják emelni.

Az irodalompolitikai gyakorlat akarva-akaratlanul az ún. politikailag hasznos, de művészileg gyenge művek állami elismerésével, kitüntetésével, sok esetben példaképpül állításával ösztönzést adott a sematikus irodalomnak.

Az ötvenes években a kultúrpolitika vezetői az írókat tették felelőssé a sematizmusért, a személyi kultusz felszámolása már felfedhette a sematizmus társadalmi és politikai gyökereit is. Egyszerű lenne a felelősség labdáját ezek után visszadobni a társadalomnak és politikai vezetésnek. Mélyebb a probléma, hogy ki a felelős a sematizmusért? Az író-e vagy a kultúrpolitika? Az egy-egy műben elmulasztott lehetőségeikért az írókat, vagy az irodalompolitikai irányítást tegyük-e felelőssé?

A politikai-társadalmi tudat alakulása nyilvánvalóan hatott az írókra, és az írók művei a politikai-társadalmi tudatra. A drámaírók, színpadi szerzők közül jó néhány e kor produktuma volt. Lehetetlen lenne éppen e téren nem venni figyelem-be azt a kölcsönhatást, amely megvolt a kor és írói között, s lényeges szerepet játszott egymás alakításában. A kor írói közül sokan elkerülték a napi témákat, mert ismerték a szempon

tokat. Mások megkísérelték tehetségük és lehetőségük szerint a legjobbat adni, feltenni a kérdéseket és az élet által feltett kérdésekre válaszolni.

Az új típusú drámának az lett volna a feladata, hogy a megváltozott világban az ember helyét keresse a társadalomban. Egy korforduló, melyben az egyes ember múltjával és jelenével egyaránt részt vesz, izgalmas kérdéseket vet fel. Hol kerül ellentmondásba az egyes ember érdeke a társadalommal, *még a* szocialista társadalommal is, hol és hogyan egyenlítődik ki ez az ellentmondás, hogy újabb ellentmondások szülője legyen - ez lehetett volna a korszerű társadalmi dráma fundamentuma.

Ha a kort ábrázoló drámát szembesítjük a korrall, akkor a kettő *felülete* megfelel egymásnak. Felmerülhet a kérdés, vajon a személyi kultusz korszaka igényelt-e ennél többet, illetve volt-e módjuk az íróknak a felület alatt megkeresni és ábrázolni az ellentmondásokat? A személyi kultusz kultúrpolitikájának jellegéből fakadóan a színházról éppen úgy, mint a többi művészetről az állandósult lelkesedést, a politikai irányvonal helyeslését és a kollektív embereszmény hirdetését követelte. S mert lényegéből fakadt a belső ellentmondások tagadása, a dráma sem foglalkozhatott belső ellentmondások feltárásával és ábrázolásával.

A kor drámairodalmát sommásan elítélni mai nézőpontjaink alapján igen egyszerű, de egyben helytelen megoldás lenne. A kérdés sokkal összetettebb annál, semhogy csupán esztétikai elemzéssel meg lehetne közelíteni a kor munkástémájú drámáit. A politikai kategóriák alapján történő vizsgálat azonban már jobban segítségünkre lehet annak felderítésében, hogy milyen erők érlelték és hozták felszínre ezeket a drámákat. A színház a politikai nevelés egyik eszközévé lett, közvetlen agitációs feladatokat kellett megoldania.

A politikai igények tükrében nyilvánvaló volt, hogy a munkástémájú drámáknak előbb-utóbb utat kellett engedni a színházakban. Természetes, *hogy* egy új korszak új drámai vetülete nem hoz azonnal kiérlelt, magasrendű alkotásokat. Egy forrongó, alakuló kor leginkább a vígjátékban találhatja meg adekvát kifejeződését. De az ötvenes évek elején a munkást nem „illett” vígjátéki hősnek megtenni. A középfajú színműben viszont csak súlyosnak tűnő problémákat lehet exponálni, majd egy fordulattal könnyedén megoldani: ez tükrözte a kor politikai hangulatát, melyben minden kampányfeladatnak óriási jelentősége volt, s akár eredménnyel vagy anélkül zárult, egy jelentéssel, beszámolóval napirendre lehetett térni felette.

m a g y a r j á t é k s z í n

MAJOROS JÓZSEF

Szabálytalan portré

Vámos Lászlóról

A tetovált rózsá rendezése közben

Vámos László a felszabadulás után indult rendezőgeneráció kimagasló egyénisége. Pályáját az ötvenes évek elején, a „hőskorszakban” kezdi - művészi karaktere a vidéki színház változatos lehetőségű, de lobogást, szívósságot követelő műhelyében formálódott, edződött. („Az én generációmnak jó iskolája volt az 1950-es évek vidéki színháza. Debrecen-ben a *Romeo és Júlia* vagy az *Álarcos-bál* premierje előtt hetekig úgyszólván nem aludtunk, díszleteket festettünk, próbáltunk, és nagyon boldogok voltunk.”) 1955-ben a Madách Színház szerződteti, de nem lesz hűtlen Debrecenhez sem - itt nagyobb részt az operairoda-lom klasszikus remekeinek újrafelfedező munkáját végzi.

Egy hálátlan évad után (1961: csak a kamaraszínházban rendez, s úgy érzi, a kamarajáték nem az ő területe - ám az év krónikájához tartozik az is, hogy Debrecenben a *Köpeny* és a *Gianni Schicchi* rendezésével ugyanakkor Puccini virtuóz zenevilágának korszerű értelmezésére vállalkozik) 1962-ben egyszerre két nagy feladatot kap: a *Hamletet* és a *Vágy villamosát* állítja színpadra. Munkája mindkét előadást a magyar színház-

művészet kiemelkedő, méltán nagy sikerű produkciójává avatja - s egyben nemzetközi elismerést is arat. (Még a joggal kényes angolok - így az 1964-ben nálunk vendégszereplő *Royal Shakespeare Company* művészeinek körében is. J. C. Trewin, a neves angol színházi szakember a *Hamlet* kiérlelt, korszerű hangütéséről, hiteles atmoszférájáról szolt dicsérőleg; A *vágy villamosát* pedig valóságnak és költészetnek finom bravúrral megmunkált művészi ötvözete miatt tartotta igazabbnak, hitelesebbnek a Vivian Leigh főszereplésével készült filmváltozatnál.)

Vámos rendezői skálája imponálóan, olykor meghökkentően széles, gazdag: Shakespeare-től Peter Shafferig, Shaw-tól Brechtig, Lorcától Molnár Ferencig terjed. Egyaránt otthonosan mozog az operett és a musical világában (*Csárdás-királynő*, *Hello Dolly*, *West Side Story* - „Minden műfajnak, minden műnek megvannak a lehetőségei a korszerű kifejezőmódra. A lényeg csak az, hogy ugyanazzal a komolysággal, hittel kell hozzáfognom, mintha ez volna életem első és utolsó rendezése.”); az operaszín-padokon (főként Verdi és Puccini operáinak színpadra állításában jeleskedett, de emlékezetes sikert aratott 1962-ben, Debrecenben, Britten *Szentivánéji álom* c. operájának rendezésével is) ; Tragédia-rendezései a szegedi Dóm téren virtuóz képzelettel és elmélyült gondolati elemzéssel közelítettek Madách szelleméhez.

Produkcióinak elemzése során méltatói egyre inkább kétségbevonják e szintézis belső, művészi harmóniáját. Színházát képzeletgazdag, teátrális hatásokkal dolgozó színháznak tartják, amely a különleges hatások nagyvonalú színpompájának ígézetében elhanyagolja a szituációk lélektani motivációját, az intim atmoszférakeltést, a rezdülések dramaturgiáját.

S így van-e valóban? Ha Vámos László rendezői műhelyét vizsgáljuk, tisztázhatjuk e kérdést.

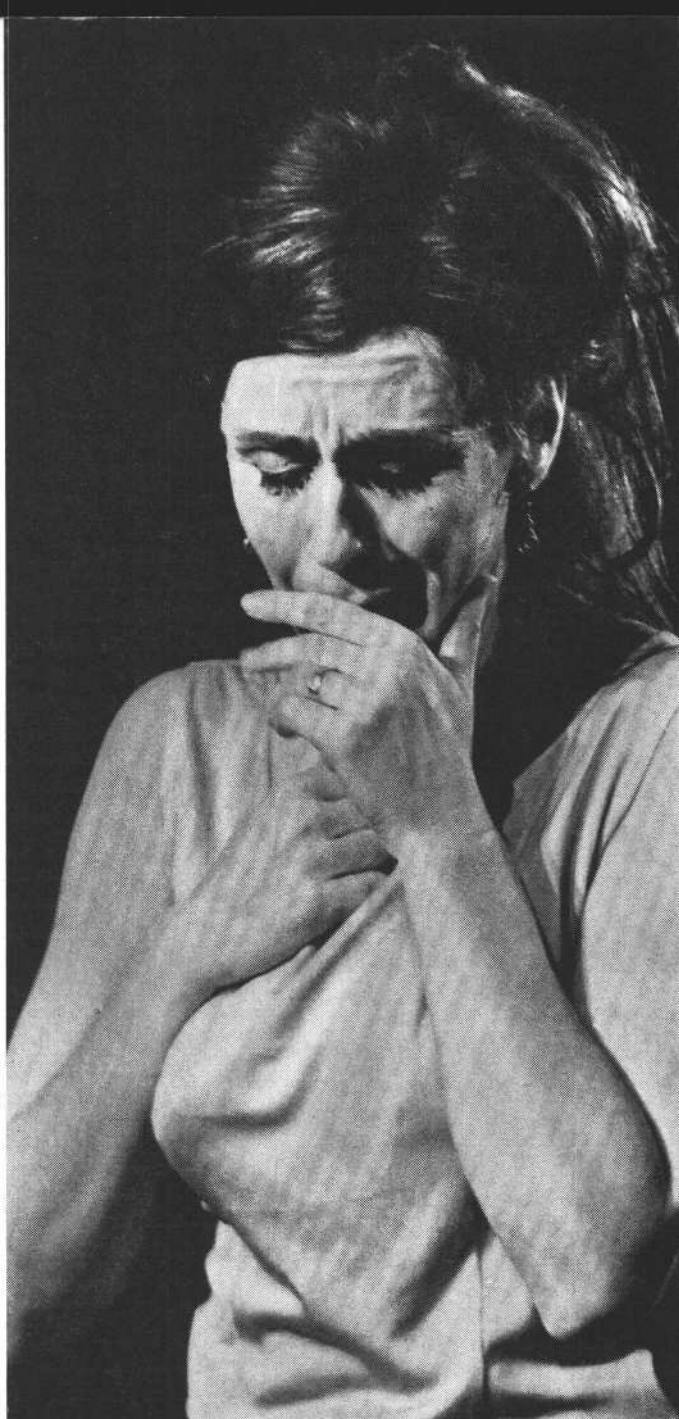
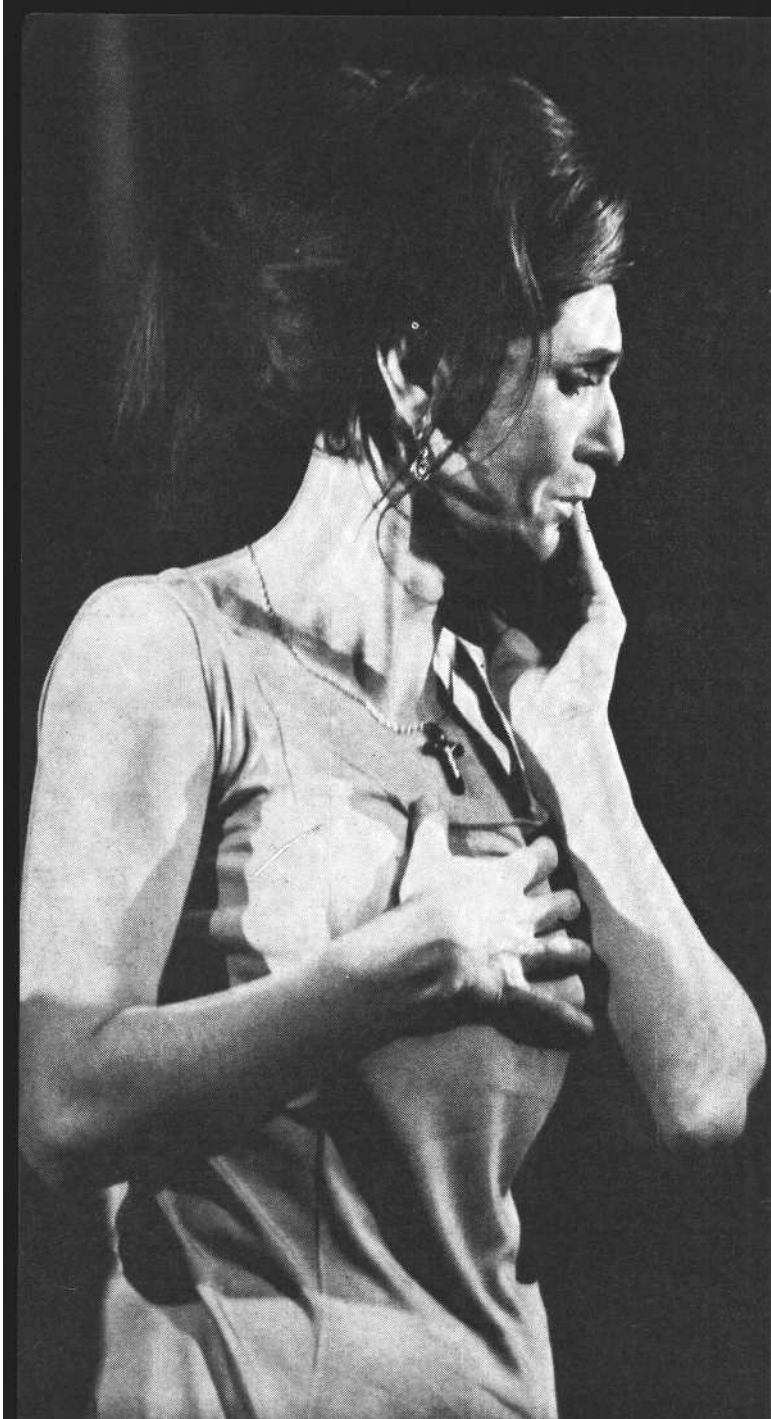
Századik rendezéséhez közeledve Tennessee Williams A *tetovált rózsá* c. drámáján dolgozik a Madách Színház-ban.

Rendelkező próba: I. felv. 2. jelenet. A darab legrövidebb jelenete. Serafina büszkén-boldog várakozása (a férjét várja haza az utolsó, „megváltó” fuvarról) a baljós sejtésű hajnalba nyúlik. A varrógép mellett ül, dobozik. A szomszéd-

asszonyok és De Leo atya a ház előtt állnak - a tragikus hírt hozzák (Serafina férjét lelőtték). Fojtott, suttogó dialógusuk tudósít arról, ami a házban történik. (Tehát, hogy Serafina egy rózsaszínű selymet szabdal, majd ledobja a selymet, a földre, a torkához kap ...) Serafinának ilyen módon a varrógép mellett még a „végszavak” előtt kell lereagálnia az ajtó mögötti tudósítást. Igen, de a varrógép zakatol, az asszonyok suttogva be-szélnek, amellet Serafina a saját, egyre komorabb sejtéseibe temetkezik: nem-igen hallja - hallhatja - ezeket a vég-szavakat. Vámos életet visz ebbe a csoportba.

Precízen kidolgozott helyzeteket, gesztusokat jelöl ki külön-külön mindegyikük számára,: Giuseppina kémlelően előrehajtvá fejét „fürkészi” a házból kiszűrődő világosságot; Peppina mögötte, fülét az ablakra tapasztva hallja a varrógép zakatolását, míg Violetta - hogy jobban lássa a rózsaszínű selymet - kicsit hátrébb, oldalt lép: erre a „jelre” dobja le Serafina a selymet a földre. Assunta - elkülönülve a kíváncsi asszonyoktól - egy oszlopnak támaszkodik (a gyógyfüvekkel kereskedő öregasszony bölcs, rezzenésmentes nyugalma). De Leo atya még távolabb tőlük - hivatásába temetkezve. Williams egy csoportba komponálja a képet, Vámos azonban tagolt beállítás alkalmaz. De Leo atya utat tesz meg addig, amíg az ajtóhoz ér; az asszonyok így áhítatos, lassú révület-ben mögéje kerülhetnek; ugyanebben a pillanatban Serafina - a baljós hangfoszlányok után most már a léptekeket is hallva - görcsbe rándulva mereszti szemét az ajtóra . . . És ekkor lép be (nem Assunta, ahogy Williams előírja, hanem épp a csend tragikus sűrűségét némán-illusztrátián érzékeltetve) De Leo atya. S így lesz igaza Assuntának: „Nincs szükség szavakra. Tudni fogja, ha meglát minket.”

Rendelkező próba: II. felv. i. jelenet. Serafina és Alvaro első találkozása. A kezdeti, kölcsönös bátortalanság, félénkség lassan oldódni kezd. Főleg Alvarónál: kezdi magát otthonosan érezni, szemügyre veszi a szobát, eljátszik a papagájjal, majd a telefonhoz lép, hogy be-jelentse a főnökének, miért késik ... Amíg a vonalat kapcsolják: bolondozik, burkoltan-mólfásan szerelmet vall Serafinának, egyszóval felszabadult. Ehhez a felszabadultsághoz azonban mozgás kell, s így - a helyzetnek megfelelően -



egy hosszabb telefonzsinór is. Így alakul ki a távolság a „falu bolondjának” sokmozgásos *produkciója* és az özvegy zavart, merev *szemlélődése* között: Alvaro az ebédlőasztal közelében mókázik, Serafina a varrósobában (melynek szintje kicsivel magasabb) a gép mögött áll - s ebben a beállításban Alvaro csakugyan az ő számára játszik.

Vámos aprólékos gondnal, funkcionális hitellel dolgozza ki a különböző beállításokat. Ha jobban utánagondolunk, nem új felfedezés ez: régről is hozhatunk bizonyító példákat. *Hamlet: I. felv. 2. jelenet*. A királyfi széke közelebb van a nézőtérhez, mint a királyi trónhoz. Ez a *premier plan* tudatos kiemelés a királyi udvar *second planos* beállításával szemben - a néző is a királyfi szemével

látja az eseményeket. Hamlet csendes, majd egyre erősödő háborgásának keresztüzében. Az „egérfogó” jelenet előtt Hamlet ugyanolyan pózban helyezkedik el Ophélia ölében, mint ahogy majd Ophélia (már megtévelyodva) Gertrúd ölében. A hasonló beállítás arról győz meg, hogy Ophélia lelke nemcsak apja halála miatt sérült meg, de örületébe Hamlet iránti szerelme is belejátszik. A *vágy villamosa* (közvetlenül a *finálé* előtt): az orvos és az ápolónő féltérden, közöttük Blanche kúszva, rémülten próbál menekülni. Mögöttük - Blanche-sal egyvonalban - Stanley fölényes termete magasodik. A kompozíció hátborzongató hitelességgel vall Blanche és Stanley alakjáról, a kétféle magatartásformáról, a kétféle egyéniségről, a tragédiáról, az életről: az orvos és az ápolónő látszólag

szelíd, valójában mechanikus könyörtelenszerű, kétoldali asszisztenciájával.

Két jelenet közötti rövid szünetben Williamsről és A *tetovált rózsa*ról beszélgetünk. Vámos: „A *tetovált rózsa*ban Williams tiszta poézissal, meghitt iróniával vall az emberi szenvedélyekről, tragédiákról. Ám ezúttal elmarad a többnyire *patológiába* ágyazott katasztrófa... Ugyanúgy, mint ahogy ebben a darabjában elmaradnak a különféle *morbid rafinériák* is. Serafina sorsa, »megigazulása« egy új, emberközelebbi szerelem érzésében oldódik. Ezért szeretem ezt a darabot ...”

A rendelkező próbák mértani pontosságú, indirekt szituációkomponálása után megnyílhat az út a mű rejtett, belső vi-



lága felé. Izgalmas világ ez, atmoszféráját virtuóz ritmikája, megvesztegetően gazdag melodikus invenciója teremti. Vámos kifinomult érzékenységgel építi az egyes jelenetek atmoszférikus ívét. A darab első jelenetének Williams instrukciója szerint *a szürkülő alkonyatot*, vagy ahogyan az olaszok nevezik, a „prima será”-t kell megfogalmaznia. A távolból az anyák vacsorához hívogatják gyerekeiket; Vámos „lekottázza” a hívogatók hangszínét, hangskáláját. Az egyik távolról hallatszik, elnyújtottan és lágyan; a másik ugyanúgy, de hangerőben élesebben; a harmadik közletről, szaggatottan, sürgetően. A ház elé szaladó három kislány mondatait is „zenéjében” motiválja. (Bruno: A révkapitányságra kitűzték a fehér zászlót - „pergőn, hangosan, élesen”. Salvatore: Szép idő lesz - „kicsit

elnyújtottan”. Vivie: Imádom a napot - „szélesen, lágyan”.) *Egy zenei totál plant* komponál itt a rendező, hisz másképpen aligha lehetne megvalósítani Williams elképzelését, aki „a szél és a tenger hullámzó dallamához” hasonlítja a kezdő kép hangulati, atmoszférikus töltését. (A *Yerma* atmoszférája: a balladai hangulat megteremtése a fény-árnyék szüntelen, villódzó váltásával; a prózai monológok „kottába szedett” zenei felépítésével.)

Ellenpontoszó technikája: 1. felv. 4. jelenet. A lányától megtagadott, megszegyített Serafina összetörten áll a ház előtt. Bent a szobában - csendes fájdalomával egyidőben - az asszonyok boldogan lóbálják az elkészült ruhadarabokat. A „technika” belső, tartalmi lényege:

az örömteli felkiáltások, a boldog mozgalmasság kiemeli, árnyalja Serafina magáramaradottságát. Teátrálissá, látványossá, külsődlegessé válhat ez a technika akkor, ha a fájdalom és öröm megnyilvánulásai egyaránt fortissimóra hangoltak, de akkor is, ha aránytalanul nagy a hangszín és a gesztikulációs eltérés.

III. *Richárd: koronázási jelenet.* Látványos, dekoraív. És néma. És mindössze egy percig tart. Ez az egy perc a második rész' kezdő, legelső perce. S ami előtte volt: pergő cselekményesség, sokszor ziháló ritmus, sűrű jelenetváltás - *Richárd útja* a trónig. Vámos az összevont, szándékosan elnyújtott első részben az összképet tekintve szürke, fakó, fáradt színeket használ: semmi látványosság, semmi pompázat, semmi szín-orgia. Hogy azután a cél elérésének pil-

lanata a maga néma, súlyos káprázatában annál csattanósabb, kifejezőbb módon árulkodjon az első rész szürkeségének mögöttes tartalmáról.

Instrukciói. Vámos igen nagy beleérző kedvvel dolgozik a situációk „rezdülésnyi dramaturgiáján”. Rendkívül szuggesztíven (színesen és változatosan) reagálja le egyenként, a különböző szerepek oldaláról a magatartások, gesztusok pszichikai hátterét. **I. felv. 5. jelenet:** Serafina a lányának ajándékba vett órát keresi, Flóra a blúzt, amit Serafinánál megrendelt. **Vámos:** „Kétféle keresés! Serafina mozdulatai szögletesek, kapkodóak; még a lányával való jelenet meg-rázó hatása alatt áll, és fél, hogy elkésik az érzáróról; Flóra könnyed, hányaveti temperamentummal keresi a blúzt, mint aki »ráér«, »kivárja«”. Vámos különösen Serafina és Alvaro két hosszú duettjén dolgozik élvezettel: ez a két jelenet valóban gazdag, sokárnyalatú atmoszférát sugall, a lírától a finom ironiáig igen sok átkötésre ad lehetőséget. Második jelenetükben Alvaro rendre a közeledés-re megfelelő témákat keresi, Serafina ugyanakkor az elterelő mozzanatokba kapaszkodik. Alvaro kísérletei sokáig sikertelenek - Vámos mindössze egy futó grimasz erejéig engedi csalódottnak a színészt, s azután készségesen és magabiztosan lendülhet új támadásba: „nem baj, akkor beszéljünk valami másról” - így, ebben a tónusban készíti elő a terepet a következő rohamra. A Serafinának adott instrukcióban pedig azt hangsúlyozza, hogy az özvegy igen hálás a nagyvonalú váltásért, ez felsőhajtásnyi, nyugodt idő a számára a kényes témák okozta feszültség után.

Vizuális fantáziája. Vámos László soha nem tagadta a látványosság, a dekoratív hatások iránti vonzalmát. S nem magyarázta félre ezt a vonzalmat akkor sem, ha munkáján, annak egyes részletein uralkodóvá vált, felületi jelrendszert alkotott. Az önmagával folytatott perlekedés következtében - és a Royal Shakespeare Company játékstílusának megerősítő hatására - 1964-ben, a 190. előadás után újrarendezte a *Hamletet*. Eszköztelenebb, puritánabb játékokat teremtett a *Hamlet* színpadán, hogy azután pár év múlva ezzel a változattal is elégedetlen legyen, s elhatározza: „... ha a III. Richárdban behoznak a színre egy fátylát, annak az a rendeltetése, hogy világítsanak vele. Rokonszenves nyúltsággal vallott arról is, hogy 1965-ben, első

szegedi *Tragédia* rendezésekor „megré-szigített a tér minden lehetősége, ami valóban bizonyos szertelenségekhez vezetett”. A *Tragédia* 1966-os, majd 69-es rendezése is látványos volt; ezekben a produkciókban is gazdagon élt a teátrális hatáselemekkel - ekkor már *szertelenség* nélkül. Fantáziáját feszegette állította a mű gondolati tartalmának szolgálatába, e hatások az értelmi köz-pontozás kiemelését segítették elő. Valójában rossz és helytelen szóhasználat itt a „látványosság”, éppúgy, mint a „dekoratív technika”, hiszen valamiképpen kétségbe vonják az értelmi, gondolati tisztázottság tényét - s erre még „pompázatos rendezéseiben” sem akad példa. Egyáltalán: aki figyelmesen végigkíséri pályájának állomásait, meggyőződhet arról, hogy Vámos a korszerű előadást világosan és egyértelműen definiálja, valósítja meg munkásságában: értelmileg tiszta, érzelmileg fűtött produkciót ért rajta, amelyben a század emberének intellektuális beállítottsága és temperamentuma találkozik.

A szabálytalan portré őszinte műfaj: legalább nyíltan vall arról, hogy a feladat szabályos megközelítésére - tehát valamiképpen teljességre - nem vállalkozik. E tanulmány sem vállalkozhatott arra, hogy teljes portrét adjon Vámos Lászlóról: operarendezései, munkája az Operettszínházban, szabadtéri rendezéseinek sajátos akusztikája - a lényegi jelzések azonosságán túl - külön téma, jelzésszerű utalásokkal aligha elégíthető ki.

Mégis, ha szabálytalan módszerrel is, talán sikerült felvillantani Vámos László rendezői portréjának néhány alap-vető, főbb vonását. Így mindenekelőtt azt, hogy **rendezői karaktere** sok oldalról ihletett, gazdag. Műhelyének eszköztára változatos: nagy formátumú és sűrített levegőjű, „rezdüléses dramaturgiájú” produkciók létrehozására egyaránt képessé teszi. Munkáját a korszerű realizmus igénye jellemzi: a gondolati alap-eszme közzétehető megfogalmazásának igénye. Vizuális fantáziája dús, sokszínű és koncentráltan **funkcionális**. Tehát sohasem szakad el a kifejezendő alapeszme lényegi tartalmától: e tartalom kiemelését, centrumba helyezését segíti, erősíti. Komolyan veszi *Sztanyiszlavszkij* tanítását: kompozíciónak külső képe *szervesen* nő ki a belső, művészi magból. A darabok ívét a részletek feltárásának apró munkájával építi: kivételes ritmus

érzéke és zenei effektusokra érzékeny hallása segítik munkájában.

Kísérletező kedvét és szenvedélyét - műfaji konvenciókra való tekintet nélkül - a **színpadi igazság** hiteles tettenérésének szolgálatába állítja. Mindezt önmagával, elképzeléseivel folytatott vitái szembetűnően igazolják.

Legelsősorban persze a produkciói bizonyítanak. S időben a legközelebb: a **tetovált rózsza** színpadra állítása.

A **tetovált rózsza** Williams első korszakának terméke (1951): az író talán leg-gazdagabb stílusárnyalatú és - Vámos találó megfogalmazása szerint - „legem-berközelebb”, „legtisztább poézisú” darabja is egyben.

A színhely transzponálása már önmagában is levegőt sűrítő. Bevándorolt szicíliaiakról szól ez a darab, akik hiába élnek kényszerűségből valahol New Orleans és Mobile között, szokásaikat, boldogságukat és tragédiájukat mediterrán temperamentummal viselik. Ebben a kö-zegben zeng fel *Serafina delle Rose* - tragikus, melodramai, ironikus, összességében mélyen emberi - témája. Tizenkét évig a szerelem oltárán áldozza az életét - és akkor férjét elveszíti. Egyedül marad, testileg-lelkileg deformálódik. A mélypontról egy újabb tragikus hír moz-dítja el: bizonyosságot nyer, hogy férje mással is „áldozott” a szerelem oltárán, tehát a férfi számára nem is igen lehetett olyan szent ez az oltár, mint ahogyan ő látta, érezte a boldog évek során. A sors váratlanul összehozza egy hasonló módon elárvultan szerencsétlen szicíliaival, aki szintén banánt szállít, akinek bohóc feje van, de a testét a napfény a férje testére emlékeztetően ragyogja át, s akinek egyéb vagyona nincs is ebben az „elárvult és magányos világban”, mint a szerelem és a megértés. Serafina végül is az ő oldalán számol le eddigi életének hazug misztériumaival, s békül ki sorsával. (Williams: „*Az a kevés őszinteség, amellyel az életben találkozunk, olyan emberek sajátja, akik szenvedtek.*”)

A darab történetét mindenestre így is össze lehet foglalni: kétségtelen tény ugyanis, hogy ez a történet sok helyen egy opera librettójára emlékeztet. Meg-szerkesztése, megkomponálása, a külső és belső situációk természete egyfajta operai (érzelmi, dekoratív) pompázatosságot sugall. Vámos találóan utalt egy ízben arra, hogy Williams világát, technikáját, darabjainak atmoszféráját sok

esetben *Puccini* egzotikus koloritjához érzi közelállónak. A biztos teátrális ösztön, a melodikus pátosz, a makabreszk humor és a karakterizáló technika oldaláról csakugyan helyénvaló a párhuzam.

Ide kell írunk mindjárt, hogy Vámos biztos kézzel hangolta át a darab teátrális fortissimóit puritánabb, egyszerűbb ritmikára, hangerőre és tónusokra.

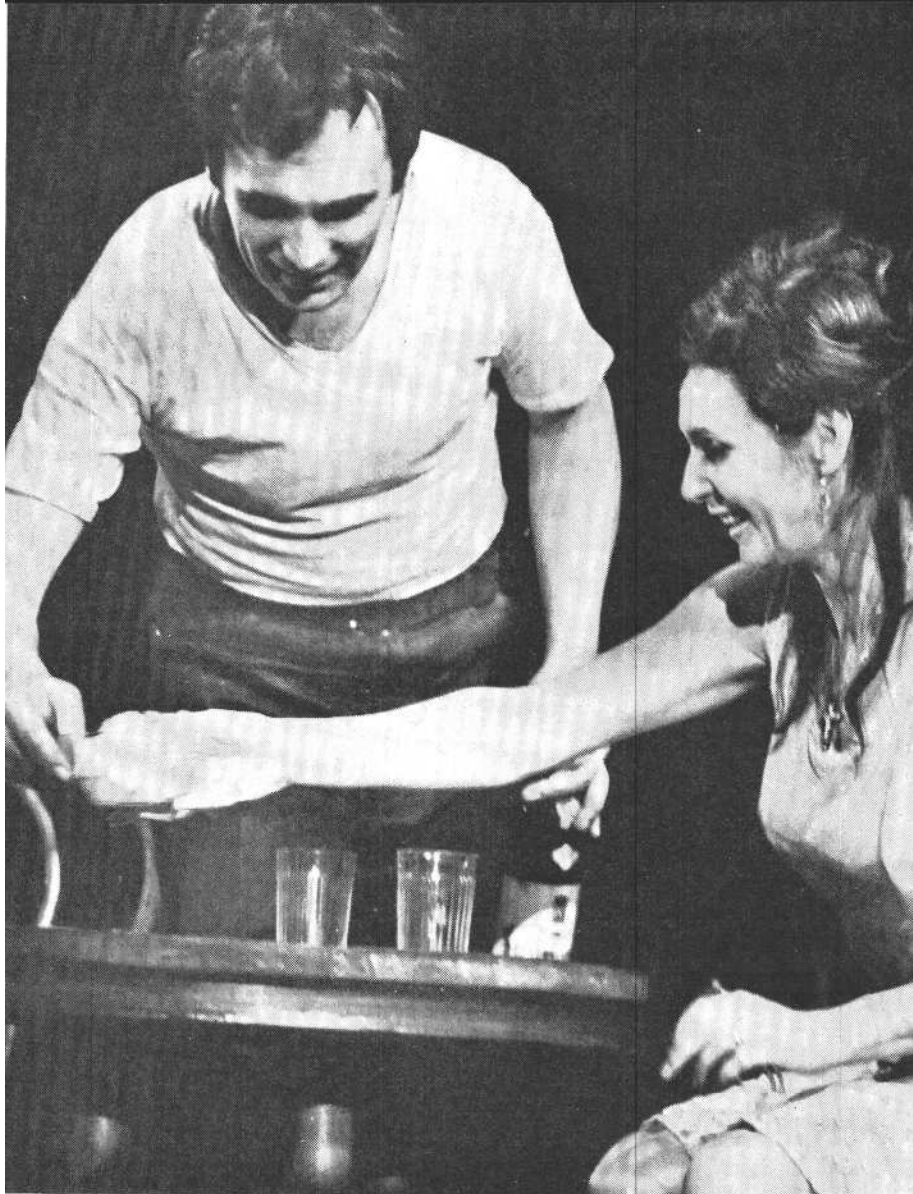
Köztudott, hogy Williams „előre rendezi” a darabjait, a legváltozatosabb instrukciók megjelöléséig mintegy előre kijelöli a rendező munkájának irányát. A *tetovált rózsza* c. drámája szembetűnő bizonyító példája módszerének. Számunkra, jelen esetben, éppen a *teátralitás* kérdése felől lehet különösen izgalmas a kérdés: milyen mértékben ragaszkodott Vámos Williams instrukcióihoz?

„A belső tér olyan tarka, mint egy piaci bódé” - írja Williams, majd felsorolja, mi mindent képzel el a „vásári bódében”: számos kegytárgyat, aranyozott szentképeket, egy papagáj rézkalitkáját, egy aranyhalacska üvegátlában, rózsamintás tapétát és rózsás kárpitot - „kiáltó ragyogást” foglalja össze tömören. Vámos, az író által szuggerált képhez viszonyítva egyszerű, mértéktartó leleménnyel rendezi a belső teret: kegytárgyak, szentképek és rózsamintás kárpitok nélkül ... Megtartja a dramaturgiai funkciókat betöltő „Miasszonyunk kicsiny szobrát”, ügyel az özvegy és a menyasszony próbabábujára - de a próbabábuk számát hétről háromra csökkenti. *Praktikusan alakítja a játék helyszínét - magára a játékra, a színészekre bízva a „látvány” megelevenítését.*

A kecskekergetőzéseket a színfalak mögé viszi, megelégszik a mutatvány hallótávolságával - s korántsem kényeszerű okok miatt! A III. felvonás 3. jelenetében a kecske még a hallótávolságból is eltűnik: Williams ugyanakkor sziporkázó játékot ír elő a kecske elnyújtott mekegése és Alvaro „egy oktávval mélyebben” sóhajtott „*che bellá*”-i között.

Általában: Vámos a legtöbb helyen ellenáll Williams virtuóz instrukcióinak, s az előadás ettől semmit sem veszít mediterrán atmoszférájából, gazdag szín-, hang- és stílusárnyalataiból.

Külön kell szólnunk arról a bravúros aprómunkáról, amellyel Vámos felszín-re hozza a darab meghitt iróniáját (fő-ként Serafina és Alvaro jeleneteire gondolunk) : az előadás stílus egyensúlyának tudatos központosítása érdekében. Hiszen az első és a harmadik felvonás színpom-





TENNESSEE WILLIAMS: A TETOVÁLT RÓZSA
(MADÁCH SZÍNHÁZ). BÚS KATI F. H. (ROSA)

után pedig: kihívó, ordinaré, harsány - ijesztő! Mindenkit elmar maga mellől, csak a misztériumok maradnak: az áldozás a Miasszonyunknak és a férje hamvainak. Psota hitelesen közvetíti ezt az orkánként sűrűsödő szenvedélyt - talán egyedül a tanárnővel való jelenetben fokozza harsánnyá a belső háborgást. Igaz, erre a fortissimóra egy csöndesen fájdalmas téma felel: a kitaszítottság, a magára maradtottság témája. Lánya a szomszédasszonyok füle hallatára undorítóknak nevezi: Psota úgy suttozja vissza lánya szavait, *hogya* a fájdalmán túl *kérdez* is. Hogy igazak-e, valóságosak-e? Hogy megér-e a valóságos élettől való elszakadás, a könnyörtelen aszkézis? Az tán, amikor bebizonyosodik, hogy nem érte meg, hogy becsapták, hogy a cin-kos, háta mögötti suttozóknak igazuk volt: a szenvedés démona. Szerencsére. Lehetne a pusztítás démona is, meg a leszámolás démona is: Psota azonban jó érzékkel kerüli ki a szituáció csalogató, látványos megoldásait: a hitében, szerelmében, az életében becsapott asszony emberfölötti fájdalmát hangsúlyozza.

Az utolsó jelenetben megint kecses, megint boldog - most már baljós sejtések nélkül: felszabadultan. Az újrakezdett élet minden szép ígérete ott csillog a szemében - Psota alakítása a színpadi igazság és az élet igazsága összetalálkozásának megrendítően hiteles pillanataival ajándékoz meg.

Tennessee Williams: A tetovált rózsza, Madách Színház.

Rendezte: Vámos László; díszlet: Jánosa Lajos; jelmez: Mialkovszky Erzsébet; zene: Lendvay Kamilló. Szereplők: Psota Irén, Horesnyi László, Bús Kati f.h., Cs. Németh Lajos, Gombos Katalin, Lelkes Ágnes, Kőmíves Sándor, Pádúa Ildikó, Gurnik Ilona, Gáborjáni Klára, Némethy Ferenc.

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG ÉLETEBŐL

A Fórum-sorozat első összejövetelén Benedek István és Marx György professzorok színházi életünk kérdéseiről beszélgettek a szakma képviselőivel.

Gábor Viktor *Új irányzatok a hangjátékok dramaturgiájában* címmel tartott előadást a Prix Italián szerzett tapasztalatai alapján.

pájának, viharzó ritmikájának belső hi-tele éppen ebben az iróniában, realisztikus humorban rejlik.

Rendező és színészek e darab létrejöttének folyamatában példás, alkotó összhangban dolgoztak együtt. A szó szorosán vett értelmében szenvedéllyel, alázattal munkálták ki a dráma legparányibb motívumait is - hittek a darab igazában, szerették a munkájukat.

Horesnyi László Alvarója: kiérlelt karakteralakítás. Jól érzi, hogy erre az Alvaróra a bolondozás éppúgy jellemző, mint a „nyúlászívű” sírás, a bamba rácsodálkozás meg az őszinte ragaszkodás, a forró érzelmek. Horesnyi szerepének lírikus tónusát kellő arányban elegyíti az ironikus felhangokkal - meglepően biztos érzékkel igazodik el szerepe sokféle színárnyalata, váltása között.

Bús Katinak nehéz, összetett szerep jutott. A darab első jelenetében még szentjánosbogarakat gyűjt - tizenkettőt! Nem sokkal később már az érzelmeit megkapóan forrón, szenvedélyesen meg-

élő serdülőlány. Temperamentumában: az anyja lánya. Bús Kati alakítása azonban leginkább ott győz meg tehetségéről, hogy nemcsak az örökölt temperamentum felől közelít Rosához. Ugyanilyen szépen, őszintén hiszi a valóságot is.

Cs. *Németh Lajos* tengerésze nemcsak fehér egyenruhájával rí ki a környezet burjánzó, mediterrán színeiből: félénksége, zavartsága, kamaszosan őszinte, szemérmes vívódása belülről is hitelesen motíválja „idegen” figuráját.

Serafina delle Rose: *Psota Irén*.

Serafina lelke: vulkán. Nyugodt, természetes állapotában is egzotikus légkört teremtő, kitörései előtt a bábész szemek is fedezékbe húzódnak. Szenvédélyes, nagy szerep, a bravúros váltások, a sokdimenziós megközelítés valóságos színészi próbatételével. Psota nem a vibráló színei, de az árnyalatai felől közelít Serafina alakjához. Milyen kecses, milyen gyermekien naiv tud lenni az ő Serafinája! A darab elején a várakozás boldog izgalmában. A tragikus fordulat

HONTI KATALIN

Találkozás egy drámával

A Villámfénynél a Déryné Színházban

Az elmúlt év őszén a Déryné Színház Szécsi Ferenc rendezésében bemutatta Németh László *Villámfénynél* című drámáját. Az előadás országsszerte nagy sikert aratott.

- Az embernek vannak hivatásbeli szerelmei is. A szerelem tárgya általában nem vénül. Ez lehet persze a szerelmes tévképze is. De vannak olyan szerencsés esetek, amikor a régi ideál a valóságban sem vénül meg, csak átalakul. Ilyen szerelem az én számomra *a Villámfénynél* - emlékezik Szécsi Ferenc.

Hogyan kezdődött?

- Németh Lászlónak volt egy ma már irodalomtörténeti jelentőségű folyóirata: *a Tanú*. Nagy izgalommal olvastuk, mi, akkori középiskolások, a Tavaszmező utcai Zrínyi Gimnázium növendékei.

A Tanúból *négy és fél év* alatt (1932-1937 között) tizenhét kötet jelent meg. Németh László maga adta ki, s minden számát egymaga írta. Az 1936-os 3-4. számában jelent meg *a Villámfénynél*.

„Mi a villámfény? Az igazság, mely belecsap életünkbe, s leleplezi hazugságait. Darabomban ez a leleplező igazság: nem gondolat, belátás, hanem egy fiatal lány szépsége. A körörvost, aki felesége családjától kapta állását s a nyomorába süppedő faluban ijesztő gyorsan boldogul, rég gyötri a szociális és emberi bűn-tudat, de csak akkor eszmél rá teljes erővel élete hazug alapjaira, amikor barátja külföldről hazakerült lányában egy új, igazibb élet álma s a reménytelenség egyszerre ölt világító és perzselő testet. Az igazság kiveti őt családjából, nő és vagyon nélkül, de legalább az igazságtól meztelenre pörköltlen merül alá a szegény emberek társadalmába” - így ír a drámáról Németh László.

- Revelációként hatott ránk akkor ez a darab - mondja Szécsi Ferenc. - Tudatosan-tudattalanul lázadásra buzdított bennünket, akkori fiatalokat. Nem voltunk kommunisták, de elég érettek voltunk ahhoz, hogy elégedetlenséggel töltsön el bennünket az a politikai és társadalmi állóvíz, amelyben éltünk. Mérheterlen elégedetlenség gyűlt bennünk, és olyan reménytelennek éreztük mindazt, ami körülöttünk történt, illetve nem tör-

tént. Ma már meg tudom fogalmazni - akkor még nem tudtam -, azt mondta nekünk, értelmiségi fiataloknak ez a dráma, hogy a változhatatlannak hitt akkori rendszernek is lehet nemet mondani. Nagyon fontosnak érzem ezt. Akkor számunkra Nagy Imre, a főhős út-ja is meg a darab is reveláció volt.

- A Nemzeti Kamara Színház 1938. március 30-án mutatta be Németh Antal rendezésében. Talán annak az időszaknak a legjobb előadása volt. Akkor én már a Színiakadémiára jártam. És a szerelem most érdekes módon folytatódott. Mintha valakibe egy képen keresztül szeretünk bele, és aztán meglátjuk a valóságban. Az írott szöveg megelevenedett, testet öltött. És micsoda szereplőkben! Ma már a színpadtörténet jelentős egyéniségei.

- Timár József alakította a körörvost. (Ezzel a szereppel kezdődött a színész és az író kölcsönös, mély rokonszenve.) A feleség: Rápolthy Anna. A főjegyző: Petheő Attila. A feleségét a Nemzeti Színház ma már elfelejtett kiváló nagy művésznője, Szabó Margit játszotta. Sata megszemélyesítője Szeleczy Zita volt, a „tányérsapkás sváb turulé” Apáthy Imre.

- Úgy elevenedtek meg előttem ezek a papírra írt figurák, hogy még harminc-két év távolából is emlékszem rájuk. Az ember harminckét év alatt sok mindent lát a pályán. S most visszakövetkeztetek, hogy micsoda hatással lehetett rám, a színészjelöltre az az előadás, ha még ma is élénk az emléke.

- Aztán megint találkoztam a darabban, Kolozsvárott. A fiatalabb művészek között Németh Lászlónak hozzám hasonló tisztelői voltak. Tompa Miklós, a rendező, Szabó Lajos, a színház művészeti titkára, író, dramaturg: e⁸yek voltunk abban, hogy *a Villámfénynél* a legsürgősebben he kell mutatni. Itt én játszottam „a sváb turult”. Ez a kolozsvári bemutató nagyobb siker volt, mint a pesti.

- Ám még mindig kísértett a darab. Úgy éreztem, dolgom van még vele. Egyszer színpadra kell állítanom. 1955-ben (vagy tán 56-ban?) alkalmam nyílt megrendezni a rádióban. S végre most, itt a Déryné Színházban tudtam először színpadra tenni a művet. A darabot remekműnek tartom. A remekmű sajátja, *hogy* megújul az idővel. A darab egy más társadalomban játszódik, azzal a színpadi hatással nem lehetett számolnunk, mint a maga korában. Az a köz

vetlen politikai-társadalmi mondanivaló, amely a bemutató idején olyan lázba hozott bennünket - történelemmé vált. De a dráma emberi viszonylatai - éppen mert oly hallatlan igazsággal és mélyen ábrázoltak talán erősebben csillannak fel, mint akkor.

Egy életút válsága

A konfliktus: egy életút válsága. A tétel: végül is mire tegye föl az ember az életét? Élesebben: fel kell-e egyáltalán tennie valamire az életét?

Nagy Imre, kilép a körből, mely megürült kiváltságokkal korrumpálja. Igazi szolgálattételre nincs igény, tehát mód sincs. A Gömbös-féle szemfényvesztő reformeszmé ügyes konjunktúra-embereknek nyitott utat, akik egy demagóg álforradalmiság görögütüzénél sütik meg a maguk pecsenyéjét. Ennyi a drámában a korhoz kötött.

Nagy Imre azt üzeni az ifjúságnak: tanulja meg a leckéjét maga, ahogyan ő megtanulta. A választás ma így áll: hivatalnok-nyugalom és unalom, vagy feladatot kereső és vállaló, szolgálattelévő, nemes élet. De a hívás a szolgálattétel-re nem úgy érkezik, mint egy katonai behívó. És az időkből olvasni nem könnyű. És akinek sikerül - aki a személyiségén végzett kemény munkával képessé tette magát erre -, lépten-nyomon beleütközhet a kisszerű nyárspolgári óvatosságba, melynek értékrendjén minden egyéni út veszedelmes, különöc hóbortnak számít. S belső parancsot nem, csak külső utasítást ismer el.

- Bizonyos aggodalommal néztem a premier elé - mondja Szécsi Ferenc. - Színházunkban ez volt az első Németh László-bemutató. Hogyan fogja megérteni a mi közönségünk a dráma világát? És gazdag, nagyon bonyolult nyelvét (különösen a fiatal Németh Lászlónak volt ez sajátja). Ez a nyelv persze megfelelt a mondanivalónak. De hát a mondanivaló sem volt egyszerű.

Egy levelből idézek. A soltvadkert művelődési ház igazgatója írta. Ő maga is idézi, a közönség körében hallottakat: „Több ilyen előadás kell a vidéki közönségnek. Nem hiszem, hogy akadt néző, akinek a darab ne tetszett volna.” ... „Gratulálok az előadáshoz. Együtt sírtam a művésznővel, annyira hatása alatt voltam művészi átélésének.” ... „A darabnak intellektuális levegője van. Ez árad a színpadról és a közönséget magasabb erkölcsi és szellemi szintre kény-

széri." ... „A darab nyelve és a színészek beszéde a magyar nyelv dicsőségére válik."

„A mi színészeink nem sztárok"

- A mi színészeink nem sztárok - mondja Szécsi Ferenc -, a szónak jó értelmében sem. Nem is lehetnek. Nem képességeik miatt, hanem mert a mi közönségünk egy-egy színésszel néha egy évig sem találkozik. Bár van rá néhány példa, de általában mégis nehezen válhatnak kedvencekké, akik miatt megnéz a közönség egy-egy előadást. Ez nálunk ritkaság. Nekünk arra kell törekednünk, hogy a mi előadásaink egészükben hassanak. A mi erősségünk: a2 együttes. Nekünk olyan együttes játékon alapuló színházi atmoszférát kell teremtenünk, hogy a néző a sztár, a kedvenc helyére magát a színházat, a gárdát helyezze.

- A színészek a *Villámfénynél* előkészületei alatt hónapokig együtt éltek a darabbal. Ismerkedtek és barátkoztak ezzel a nyelvi és gondolati világgal. Újraolvasták Németh László regényeit. Volt, aki előlva az író összes társadalmi drámáját. Az előkészületi idő hó-napokkal megelőzte a próbákat.

Az előadás

Kristálytisza előadás a Déryné Színház; betölti a nézőteret a mű szellemével és légkörével. A jó előadásról nehéz külön szólni, csak a rossz előadás foszlik le a műről, mint a vedlett ruha.

Az egészen rossz előadásokon kívül itt vannak persze a közömbös előadások. A darab „színre van téve" - vagy inkább sínre, s ezen a sínre végszóig elfut. Ám az utolsó szavak alatt az ember már arra gondol, hogy másnap korán kell kelnie.

A Déryné Színház *Villámfénynél* előadása megragad és fogva tart; a néző sokáig megmarad az élmény hőfokán, mielőtt visszasüppedne a maga életébe. Viszi magával, amit kapott. A néző a maga gondját vizsgálja, de magasabbról, tágabb lélekkel. Készen arra, hogy eltűnjön a közös sors nagy törvényein.

Színház ez a javából; a drámai pillanatok belülről izzanak, a teátralizást nem külsőséges effektusokban keresi. Az előadás a mű és a színészek belső erőire épül. A néző átengedheti magát a hatásnak s a szöveg nyelvi örömeinek. Valósággal ünnepi esemény korunkbeli drámában ilyen megemelt költői szót hallani. Az élőbeszéd fölött lebeg, de az

anyanyelv legmélyebb rétegeiben gyökerizik.

Az igazi jó előadás - jól tudjuk - sokkal több, mint jó színészi produkciók összege. Egy jó előadás - szövetség, melyben a társuló felek ki vannak szolgáltatva egymásnak. Ez lehet nyűg, de lehet hatalmas morális erőforrás is. Amikor a színházi együttes alázattal és szeretettel szolgálja a művet. Pontosabban: azt a nagyobb, teljesebbet, fontosabbat, amit az író is szolgál a művével.

Ennek a bemutatónak a vágyát nem hiába érlelte három évtized. Most beteljesedett.

Németh László: Villámfénynél, Déryné Színház.

Rendezte: Szécsi Ferenc. Szereplők: Szigeti Géza, Kassai Ilona, Vereczkey Zoltán, Gyulányi Éva, Bessenyei Emma, Somody Kálmán, Kőmíves Bori.

MÁJUSI SZÁMUNK TARTALMÁBÓL

Both Béla:

Az új Bánk-konceptió

Hermann István:

Rekviem egy elveszett nép fölött

Koltai Tamás:

Mesterségünk címere

Földes Anna:

A költő színpada

Siklós Olga:

A „Malom" útja Veszprémig

Szilágyi János:

A sárkány Debrecenben

Molnár Gál Péter:

Iglódi, a rendező és nemzedéke

Osztoivits Levente:

Álom a házmesterről és a cárról

Emődi Natália:

Jegyzetek az Iván, a rettentő próbáiról

Gábor Miklós:

Amit el tudok mondani (II. rész)

Köpeczi Bócz István:

Jiří Trnka

Peter Handke: Két

egyfelvonásos

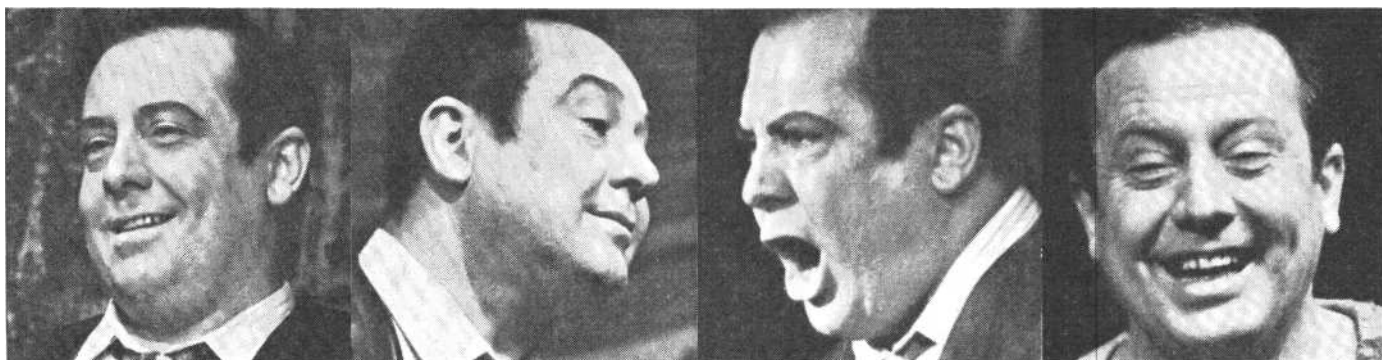
MOLNÁR GÁL PÉTER

Kállai kávé iszik

Kávé iszik. Kávé rummal. Kicsi csészből issza, és széles arcán zsiros boldogság ragyog föl. Nem is annyira boldogság, mint elégedettség. Önelégedettség. Önelégülten issza a csésze feketét. Úgy issza, mintha nektárt inná, mintha minden földi élvezet magába olvasztana ezzel a KÖZÉRT-feketével. Szétárad benne a jóérzés, szinte érezni, ahogyan elkeveredik a gondolataival, belekerül a vérkeringésébe, és minden sejtje kiveszi magának az örömet ebből a testi élvezetből.

Kállai kávé iszik, és ebből a jelentéktelen fizikai cselekvésből színészi magánszámot csinál Kardos Ferenc *Egy őrült éjszaka* című filmjében. Olyan színészi magánszámot, amelyik a figura filozófiáját fejt ki képszerűen és cselekvően, sok mindent elmond az életéről és az indítóokairól azzal a parányi gesztussal, ahogyan a kávénak és a jó íznek örülni tud. Csúnya öröme van - ahogy mondani szokás. Csúnya, de emberi. Egy embert sűrít bele ebbe az ivásba.

Az ivás és az evés talán a legjellemzőbb emberi gesztusok. Ha tudni akarod, hogy milyen jellemű valaki: lesd meg evés közben ▶ Nézd meg, miként nyúl a pohár után, és hogy hajtja le az italt, legyen az akár csak egy pohár víz. Az evés és az ivás jellemzőeréjét a film inkább felhasználja, mint a színpad, a járás mellett ez a legfontosabb behaviorista teszt, amit egy színésszel érdemes a jellemzés érdekében elvégeztetni. Olyan mélységeket képes felszínre hozni egy-egy tehetséges színész ilyenkor, ami vetekszik a forgatókönyv legagyafúrtabban megírt fordulataival. Ha hosszan járni látunk valakit vagy magányosan enni: többet tudunk meg róla, mintha valamilyen drámai helyzetben figyeljük meg viselkedését, hiszen akkor alkalma van *manipulálnia* magatartását. A film-művészet a maga közelre hatoló eszközeivel gyakran él is az evő-ivó és járkáló ember megmutatásával. Hogy csak a közelmúlt magyar filmjeiből kérjünk kölcsön példát: Tolnay Klári szívet szorítóan magányos vacsorája a *Nem ér a nevem* című vígjátékban, Kiss Manyi reménytelen elhagyatottsága Elek Judit



Sziget a szárazföldönjében vagy Páger Antal évése *a Dani* című filmben, első háború utáni filmszerepében; vagy ismét Kállai Ferencet hozhatjuk föl példaként, aki Bán Róbert vígjátékában, *a Mi lesz veled, Eszterké?-ben* a figura legmélyebb jellemzését azzal adta, ahogyan ez a törtető és erőszakos iskolaigazgató délelőtt kiállt egy fal elé a hirtelen kisütő tavaszi napfényre, és megmártotta magát a nap sugaraiban.

Inni a színpadon: veszedelmes dolog. Mit igyon a színész? Folyadékot vagy levegőt?

Ha folyadékot iszik, a néző számára és mindegyik számára, itt nincs kivétel a legnaivabb néző és a legdörzsöltebb színházi róka között sem), ha csak egy pillanatra is, de megszűnik az előadás folyamatossága, és arra gondol, mit iszik most a színész: igazi alkoholt vagy teát, megfestett vizet, csipkeszőrpöt? Az együgyűbbje azt hiszi, hogy igazi whiskyt, bort, pálinkát, gint, vodkát, sört, pezsgőt isznak. (Egy ugrifüles színházi riporternő megírta, hogy szilveszter estéjén a Vígszínházban igazi pezsgővel fognak koccintani a színpadon, ami azután meg is történt: a színház főrendezője mindenkit felköszöntött a színpadról, még a születését aznap ünneplő vezető színésznőt is - de a színház álbennfentes bérlői a hátam mögött azt suttogták, ahányszor csak ital került elő a játék során: ma igazi pezsgőt isznak. A pezsgő aznap estére lényegesebbé vált, mint a színjátszás. Van ez így néha, hogy a színpadi

ital izgalmasabb, mint a színpadi előadás.) Ha igazi alkoholt vél látni a néző a pohárban, akkor arról kezd gondolkodni, vajon mennyit tud meginni a színész, és nem fog-e berúgni, vagy a színészek tanulmányai között - persze - szerepel az a tantárgy is, hogyan lehet minél több alkoholt benyakalni.

Az üvegbe öntött folyadék a színpadon mindig bosszút áll. Felfordul a pohár, a palack eldől: a víz kicsorog, lefolyik az asztalról, feltja ott marad a pad-lón, még a következő felvonásban is, amikor már évek múltak el a darab szerint. A naturalizmus ellen következetesen küzdő rendezők ezért kitalálták *a száraz i'ást*. A kancsóban nincsen ital. Levegőt töltenek a kupákba és az üres ivószer-számot markolják meg és isznak belőle semmit. Ha ilyenkor a színész zavart érez és *eljátssza*, hogy iszik: akkor rossz. Utrírozottan kortyol. Nem iszik, hanem „megjátssza” az ivást. Ha csak szájához érinti kupáját és nem nyel, mert hiszen mindenki tudja, hogy nincs mit leeresztetni a torkán: akkor is rossz. Hiszen van ital, csak láthatatlan. De mindannyian hallgatólágoosan beleegyeztünk a konvencióba, hogy az üres kancsóban bor van.

Ezzel azonban még nem értünk végé-re a levegőivás problémáinak. Ugyanis következetlenségek sorozatára ad alkalmat. Ha üres poharat hajtanak föl a színészek, és a következő pillanatban igazi cigarettára gyűjtanak rá, és igazi füstöt eregetnek ki az orrukon, akkor fölborul a közmegegyezés. Hiszen, ha ital nincs, akkor cigarettának sem szabad lennie:

azt is jelezni kellene. Sőt: ha üres a kancsó, amiből a képzeletbeli bort töltik a pohárnokok, akkor értelmetlen maga a kancsó is, akár papundepliből van, műhelyben kasírozott műség, akár veretes, iparművészeti műremek, muzeális tárgy, amit régiségkereskedésben vásárolt meg a kivételes művészi érzékkel és költségvetési lehetőséggel megáldott kellékes. Minek a kancsó, ha nincs benne semmi? Ha az italt el lehet játszani, el lehet a kancsót is. De akkor pohár sem kell, hiszen csak egyszer emelje föl a színész begörbített ujjakkal kezét a szájához, mindenki tudja a nézőtérén, hogy most iszik.

Mindez szörszálhasogatásnak látszik, pedig igen fontos pontja a színházi illúzióknak, és nagyon gyakran itt lehet tetten érni a rendezőket, hogy nem gondolják végig a látható és láthatatlan kellemek problémáját. S azért sem elhanyagolható kérdés ez, mert kivétel nélkül minden nézőt ez foglal el, amikor valamelyik színdarab előadása során inni kell a színésznek. S minél tisztázatlanabb és meggondolatlanabb a színpadi ivás, annál több és zavaróbb gondolat bukkan föl a nézőben: mellékkörülményekre terelődik képzelete és energiája, pedig mindezt az előadás alkotói módon való nézésére kellene fordítania. (S csak valamiféle kancsal teljesség kedvéért említtem meg, hogy a közelmúltban egy rendező költői szépséggel oldotta meg a színpadi ivás kérdését, persze nem egy-szer és mindenkorra, ilyen a művészetben nincsen, de egy előadásra érvénye



sen. Major Tamás *az Athéni* Timonban az Apemantust játszó Őze Lajossal előhúzat egy kulacsot; a színész hátat fordít a nézőtérnek és azt mondja néhányszor: glu-glu. Ez olyan érzékletes és mű-vészi megoldás volt, hogy szinte az egész nézőtér együtt ivott Őzével: és ha akkor megkérdezték volna a publikumot, biztos, hogy még azt is meg tudta volna mondani, milyen ital volt a kulacsban.)

Kállai ivása a filmben tehát egy gyakran előforduló fizikai cselekvést állított a mély jellemábrázolás szolgálatába. Kállai most erősen divatban levő színész, akinek minden alakítását elragadtatás fogadja. Ezt úgy is szokta hívni a szín-házi zsargon, hogy: *Kállai jó passzban van.*

Holott egy színész beérésének örülhetünk, aki lassan vált jellemszínésszé, és azután fokozatosan nőtt föl nagy színésszé.

Túl könnyű volt a pályakezdése: Bárdosnál Rómeóként debütált, majd szerelmes szerepek következtek. Minden adottsága megvolt hozzá: kellemes külső, csinos arc, kellemes hang. S minden adottsága megvolt ahhoz is, hogy beérje ezekkel a főlszínes sikereivel, azokkal a sikerecskével, amelyek minden csinos fiatal színésznőnek, jóképű színésznek kijárnak.

Akkoriban meglehetősen jelentéktelen és unalmas színész volt. Az első meglepetést Lavrenyov *Amerika* hangjában szerezte, ahol Percy Buttlert játszotta, a kor ízlése szerinti karakter-intrikust, a sok szarkasztikus megjegyzéssel, karikatúrisztikus élességgel megfogalmazott amerikai fiatalember figuráját. Azután persze megint a jóképűség uralkodott el szerepeiben, de Aenobarbus fordulópontnak tekinthető pályafutásában. Talán a hangja is ekkorra érett be, és vált zengővé, „taknyosan” telítetté. De az is lehet, hogy az évek tapasztalatai - emberi és színészi tapasztalatai egyaránt - meg-hozták számára azt a fajtaját a színészi felkészülésnek, amikor az egész embert viszi bele a színész a szerepbe: és belehal egy-egy produkciója során, legalábbis: valamennyi meghal belőle. (Annyi, amennyivel bölcsességben és tapasztalatban gazdagszik.)

Azután már sorra jöttek a karakter-szerepek és én nem tehetek róla, de az az érzésem támadt, hogy Kállai Ferenc vette át és folytatja azt a szerepkört, ami Mányai Lajos halála folytán elárult. Nem azt akarom ezzel mondani,

hogy akár csak egy gesztus erejéig is utánozta volna Mányait; nyilván azért érzem összekapcsolva kettőjük jellemremekeit, mert mind a ketten mesterieket alkottak a puha testű, ellenszenves intrikusszerepekben, mégpedig olyan mélységű művészettel, hogy soha nem érezhettük valódi intrikusalakításoknak szerepformálásait. Mindig egy egész embert, egy emberi életet mutattak föl, és részvéttel rajzolták meg az undorító vonásokat is: mindig elvezették nézőiket oda, hogy igyekezzenek megérteni - ha fölmenteni nem is - az általuk ábrázolt embereket.

Mányai igen rosszul beszélő színész volt, aki amikor ismét visszakerült a Nemzetihez és a *Tragédia* Rudolf császáráként lépett föl: alig lehetett valamit érteni a szövegmondásából. A rossz artikulációt azután kijavította, és ami beszédhibája maradt - élete végéig nem tartozott a könnyen és szépen beszélők közé -, azt az ábrázolandó figura szolgálatába állította. Csak azért idézem föl Mányai - nekem nagyon kedves - alak-ját és beszédhibáját, hogy közelíthessek Kállaihoz. Neki igen szép hanganyaga van, amiből orgánumot csiszolt idővel, de jellegzetes éneklő beszéde és az a rossz szokása, hogy sosem teszi le a pontot, vagyis nem viszi le a hangsúlyt, és így minden mondata nyugtalanítva, nyitottan lebegve a levegőben marad, nem-csak modorossá tették dikcióját, hanem néhány klasszikus szerepében lerontották az összehatást. Nos, ez a kántálás a karakterfigurák meglevenítésénél természetessé válik, egybesimul a szereppel, és annak egyéni sajátosságává lesz. A Tersánszky-komédiában (Dulder-Tűrő Ákosként) is kölcsönadta egyéni modorosságát a színpadi alának.

Bürokratái, nehézkes tisztviselői, vas-kalaposai, álszentjei, alattomosai úgy sorakoznak egymás mellé, mint egy nagy karikaturista, egy színpadi Daumier kiállításán a torz portrék. Ezek között én szívem szerint legjobban a Tartuffe-öt szeretem, és nem azért, mert ez a legterjedelmesebb és a legjelentősebb szerep közülük, hanem mert újabb fordulópontnak érzem Kállai színészi életművében, és mert itt fordult ki leginkább a bőréből. Nem lett más, természetesen. Csak elvetette a kézre ajánlkozó könnyebb megoldásokat, a már kicsiszolt pályákat, és a nehezebb, gyötrelmesebb munkát végezte el: újrateremtette a színpadon önmagát.

Kisebb szerepeiben - amelyeket

ugyanolyan megbecsülés és általános siker vesz körül, mint a többi - néha mutatkozik egy olyan könnyelműbb vígjátéki anyagkezelés, amely a régiből táplálkozik, felmelegít már kipróbált megoldásokat. Ezek a szerepei erősen hasonlítanak egymásra, de ez egyáltalán nem hibáztatható, hiszen a szerepeket nem ő osztja - filmnél meg különösen kevés beleszólása van nálunk a színész-nek, hogy mit játszik, mit játszatnak vele, mit kell eljátszania -, meg azután egyáltalán nem az az eredetiség és a mű-vészi nagyság mértéke, hogy valaki elég gyakran képes-e megújulni, elég gyorsan tud-e újdonsággal szolgálni; meg lehet maradni a régi művészi találatnál, és meg lehet ismételni, ha azt mélyíteni, gazdagítani képes valaki. Kállainál ritkán panaszkodhatjuk, hogy a nagyon is egy tőről metszett szerepeket egyformán alakítaná, mindig fölfedez és megmutat a már ismert figurában valami új megfigyelést, egy eddig még föl nem tárt réteget, új vonást. Amit kifogásolnék, az az, hogy Kállai néha túlrajzolja ezeket a torzképeket. Parodisztikus megoldásokba sodródik. Szétoldja a szerep emberi kereteit, és könnyen hanyatlik bele külsőségesen komikai ábrázolásokba. Ez elsősorban hangjának *maszkírozására* vonatkozik. Néha - nyilván olyankor, amikor rossz színpadi közérzete támad, amikor maga sincs százszázalékosan meggyőződve a szerepformálás tökéletességéről - elváltoztatott hangon szólal meg, így próbálja kisegíteni magát alkotói zavarából. A „hangmaszkírozás”, amely mostanában kezd ismét divatba jönni színészeink között, sőt, úgy hallom, még egy „elmélet” is kidolgozódott indoklására, veszedelmes színészi eszköz. A *más* hangon, az idegen hangon beszélő színész körülbelül úgy jár, ahogy az idegen nyelven beszélő: amit anyanyelvén nem merne elmondani vagy kimondani, azt idegen közegben pirulás nélkül ejti ki a száján. Hazudni is könnyebb ezért idegen nyelven: olyan, mintha nem én mondtam volna azt, ami elhangzott. A felvett hangszín, az eltorzított hanghordozás könnyen csábítja arra a színészt, hogy gesztusban, mimikában, pantomimban is kövesse hangja „színeesebb” meg-oldásait, és ily módon könnyen válik hamissá, mesterkéltté. (Csak egy példát erre Kállai szerepformálásai közül: Krleža trilógiájának középső darabjában, a *Lédában* a részegség ábrázolásában így hajlott túl a valószerűn.)

Kállai Ferenc szemmel láthatóan bő-

séges kedvvel mélyed el a társadalmi véglények, tisztségviselő gerinchúrosok, nyálasszájú törtetők, mosolyogva és bájkolódva túlbuzgók, zsargont beszélő tartüffök művészi elemzésében, életre szatirizálásában. Színészi pályájának érdeklődési köre most ezek felé a figurák felé fordult, és gazdag lelőhelyére akad a mosolytalan komorságú, élet- és emberutáló vállalatvezetők vagy kedélyesen humorizálgató félrevezetők között mindennapjainkban.

Annak a színésznek, aki alkotóereje teljében egy társadalmi fauna föltérképezésében ennyi művészi nagyszerűséget képes megmutatni, aki egy csésze kávé kiivásába képes belesűríteni-beleszatirizálni egy típus lebonnyolultabb és eleven vonásait: másféle elbírálás jár, mint azoknak az unott rutiniéknak, akik bágyadtan és önelégülten ismételtetik rossz sablonjaikat. Elsősorban persze a kritikának kell jeleznie, hogy itt komoly társadalmi tanulmányok mutatkoznak a színész munkájában; az irodalomkritikához hasonlóan regisztrálni kellene a színész művészi-társadalmi érdeklődésének fordulását, elmélyedését. Másodsorban a színházvezetőknek kellene élénkebben figyelniük egy-egy ilyen ihletett alkotói szakasz láttán - amit törvényszerűen követnek majd a szürkébb időszakok, a gyötrelmes keresés periódusai -, hogy olyan szerepet keressenek a művész számára, amelyben az leggazdagabban bont-hatja ki képességeit és kamatoztathatja stúdiumait. Harmadsorban pedig a szín-padi szerzőknek kellene élénkebb figyelmet tanúsítaniuk az iránt, hogy egy-egy ilyen színész számára szerepet írjanak.

Mert aki egy csésze kávé kiivásába egy világot tud belesűríteni, az a színészi alkotóerő arkhimédészi szakaszába jutott, és azt ígéri játéka, hogy adjatok egy kávéscsészét nekem, és én az egész világot kifordítom!



Köpeczi Bócz rajza

arcok és maszkok

GÁBOR ISTVÁN

Kesergő művész *a leningrádi szállodában* Egy este Latabár Kálmánnal

A rendező, akinek a koncertműsor színpadra állítása volt a tiszte, idegesen járkált fel-alá a színpalak között. Ami nem is volt kis teljesítmény, mert ezeknek a színpalaknak a távolsága egymástól a leningrádi új hangversenyteremben megszámlálhatatlanul sok méter, lévén, hogy befogadóképessége is megközelíti a négyezer személyt. Ebben az óriási palotában játszott több estén át a Fővárosi Operettszínház társulata 1968 áprilisának második felében, és a leningrádi turné különleges esztrádműsorral fejeződött be.

De lássuk csak, miért is volt ideges a fiatal rendező, Mikolay László?

- Mert keskeny és rövid az ág, amire Latyinnak kell feküdnie. Honnan szerezzek másikat?

Kissé kívülről néztem a pályát ahhoz, hogy teljesen átérezzem ennek az aggodalomnak a súlyát. Sőt, most már bevallhatom, hogy inkább véltem ezt valamiféle művészi bogarasságnak, talán még nagyzolásnak is, semmint komoly kifogásnak a színpadi rekvizitum méretei ellen.

Másnap este megértettem. De volt közben még egy nap, amelynek estéje kellemes fogadással telt el.

Ültünk az autóbuszban, és a Nyevszkij Prospekt felé mentünk; a híres út közepe táján volt a művészsövetség leningrádi tagozatának székháza, itt zajlott le a fogadás. Elindultunk, és valaki meg-szólalt az autóbuszban:

- Szegény Sárdy Jani nem jöhetett. Betegen fekszik a szállodában, és rázza a hideg.

Ezt az utolsó félmondatot hallotta meg Latabár, és felkiáltott, miközben vastag gyapjú kötött pulóverét kezdte lehúzni magáról:

- Állítsátok meg az autóbust, felviszem Janinak a pulóveremet, biztos nem hozott meleg holmit magával. Ebben nem fog fájni.

Nagy nehezen tudták csak erről lebeszélni, lévén, hogy Sárdy hidegglelése nem a meleg holmin múlt, és különben is, gondoskodásban amúgy sem volt hiánya. Így hát Latabár megnyugodott, és rendben megérkezünk a fogadásra.

Másnap este volt a koncertműsor bemutatója. Latyi a *Szeneslegény* című is-mert számmal szerepelt. Aki talán még-sem ismerné, annak számára - már csak a továbbiak miatt is - elmondom: a jelenet a szokásos helyzetkomikumon és félreértéseken alapul. Egy színész nő a szerepét tanulja, és a közben belépő szenesember az áradó, lelkes szöveget valószínűleg hiszi; úgy cselekszik, mintha minden szerelmes, hívogató mondat őfeléje szállna. A kérésre hajlandó levetközni, és az ágyba is bebújni, a fiatal lányt is bátorítóan szólítva magához. Latyit kell elképzelni ebben a groteszk helyzetben, és nem nehéz megéreznii a jelenet sajátos, gunyoros, clownszerű humorát.

Most már egyszerűbb volt megértenem azt is, miért ragaszkodott Latabár annyira konok kitartással az ág megfelelő méreteihez. Mint halálakor a nekrológokban joggal írták meg róla: ez a roppant könnyednek és könnyűnek tűnő humor attól volt ilyen könnyű, ilyen egyszerű, hogy vér és verejték, munka és fáradtság előzte meg létrejöttét. És ebben a jelenetben még valóságos mérnöki számítás is kellett ahhoz, hogy az áram-kör színpad' és közönség között állandóan és újból bezáruljon. Ha például a szükségesnél hosszabb vagy rövidebb a heverő, akkor Latyi játéka a vetkőzéssel - miközben cügos cipőjét magán felejt, és hosszú lába a paplan alól természetesen kikandikál - nem érvényesül igazán.

A jelenetet Benedek Árpád és felesége tolmácsolták oly módon, hogy a színpad



bal sarkában a szerepét tanuló színész - Kovács Ibi - szavait fordították oroszra, a jobb sarokban pedig Latabárét. Igazán nem a rutinos, gyors sodrású tolmácsoláson múlt, -hogy a fordított szöveg nem kelhetett versenyre a latabári humor sebes iramával. Ezért óhatatlanul mindig maradt kisebbfajta fáziskülönbség cselekmény és narrátorszöveg között. Nem mintha Latabár humora nem volna internacionális; mégis, a megértéshez több és gyorsabb információra volt szükség, hogy a közönség Latabár mozdulatait mindig megfelelő nevetésreakciókkal kísérhesse.

Nem állíthatom, hogy a leningrádi közönség nem nevetett, és hogy Latabár nem kapott elegendő tapsot, kihívást. Hajlamos voltam arra a véleményre, hogy igazán kirobbanó sikere volt.

Nem így ő, akinek agya, művészi tapasztalata a nevetést, a szövegbe is belehasító tapsot valósággal egy komputer pontosságával érzékelte és értékelte. Nem tudom, mi lehet a siker nemzetközi mértékegysége, de azt hiszem, Latabár ezt a mértéket is pontosan ismerte, és

Leningrádban is képes volt átszámítani magyar sikeregységekre.

Késő este, amikor az egyik szállodai szobában kis vodkázásra összegyűltünk, rosszkedvű és morcos volt. És vigasztalhatatlan, amit csak súlyosbított minden őszinte gratuláció. Minél többen bizonygatták a szobában, hogy kitűnő és fenomenális, és hogy rendkívüli volt - és tényleg az volt! - annál bosszúsabb lett.

Végül aztán nyugodtan és udvariasan ugyan, de hangjában apró, ideges vibrálásokkal halkán megszólalt:

- Gyerekek, nem vagyok már kezdő. Ne vigasztaljatok, és ne is gratuláljatok nekem. Én azt jobban tudom - és most, ebben a pillanatban föllángolt benne a művész igazi öntudata -, hogy mikor van siker, és mikor nincs. Most nem volt, és kész! Hagyjuk, beszéljünk másról!

Annyi határozottsággal mondta ezt, hogy senki sem mert vitába szállni vele. Leült az asztal sarkához, és fátyolos szemmel maga elé meredt. Felderülni akkor kezdett, amikor - nem emlékszem, milyen apropóból - elmeséltem, hogy na-

gyon szép kis játékautót vettem a Nyári Bazárban fiamnak.

Valósággal izgalomba jött, és záporoztak a kérdések: milyen az autó, mit tud, hogyan működik, mennyibe került. Az-tán benyúlt az irattárcájába - és elővette az unokája fényképeit.

- Ez a lényeg, csak ennek van értelme - mondta, de most már nem szomorúan és nem is pesszimistán, csupán a megfellebbezhetetlenül egyszerű tényt szögezve le. Művészetről többet nem esett szó, csak a családról. Ez jó téma volt: megnyugodott, visszatért kedve is.

Olyannyira, hogy belefogott egy történetbe.

Valamelyik távoli, forró égővi országban kitűnő színésznőpartnerével együtt koprodukciós filmet forgatott. És Latyi most azt mesélte el, hogyan keltek lábra a megérkezéskor bőröndjeik. Eleinte tényleg csak mesélte, ülve, szokatlanul szenvtelen, monoton hangon.

Fél szemmel azonban a hatást leste; a komputer, amely tapsot és nevetést mindig pontosan tudott értékelni, eredményre átszámítani, most is működni kezdett. És amikor a képzeletbeli számítógép már figyelmet jelezhetett, akkor ez a nagy komédiás a porondra lépett. Nem is láttuk, mikor állt fel mesélés közben, mikor lett színpad az asztal sarka és nézőtér a szükséges szállodai szoba. Csak annyi történt, hogy a cselekmény élni kezdett. Most már a napsütötte arcú, nem egészen megbízható külhoni hordárok is Latabárral együtt a szobába léptek, valósággal láttuk, ahogyan Latyi az egyiknek jó nagyot a kezére csapott, és valamilyen keverék nyelven veszekedett vele, mondván, hogy ez a két bőrönd az ő tulajdona, ne vigye vagy ne lopja el sehová. Forró tájakon jártunk, kiszikkadt a szánk a szomjúságtól, mint Latyinak akkor a vonaton, átéltük vele a viszontagságos út minden keservét és humorát.

Nem nagyon későn és megnyugodva pihenni tért; aznap ez a második szín-házi este vitathatatlanul sikerrel zárult. Ehhez gratulálni sem kellett, mert ezt ő is pontosan tudta.

Márciusi számunkban a Sándor György előadójétéről készült fényképek mellől kimaradt a fotóművész neve. A képeket Fejes László készítette.

műhely

GÁBOR MIKLÓS

Amit el tudok mondani

Jegyzetek mesterségemről „A

hely”

„Az emberélet útjának felén...” - mi van a kapu fölé írva? „Ki itt belépsz ...”? Nem. „Minden jegy elkelt.”

Hiába rakták kirakatba a színészek képeit, helyüket az üvegen elfoglalta a fényes nap. Hajolhatsz jobbra, hajolhatsz balra, leguggolhatsz, vagy ágaskodhatsz, tekinteted nem talál rést a tükörképek rétegei közt az üvegszekrény mélyébe: csak önmagadat látod, vagy a szemközti házsört, vagy a járókelők vonuló tömegét, ahogy orrod elé vetülnek, hátad mögül az üveglapra. A fényképpé la-pult színésznői keblek és a művész urak arcán a fájdalom grimaszai láthatatlanul pihennek a nappal reszkető káprázata mögött.

„Ki itt belépsz. .”, szűk, szűkülő, sötét, mind sötétebb mélybe visz az utad: az anyaméhbe. És ahol a legszűkebb, legsötétebb odút várnád, a labirintus végét - egy meztelen villanykörte fénye a deszkák és szálkák felett: ebben a világban ez a délelőtti fény.

„Operaház fantomja” - minden szín-ház labirintus, soha, egyetlen színházban sem ismertem ki magam, évek múltán sem. Minden színház mélyén rejtőzik egy szerelmes, egy érzelmes szívű, egy le nem leplezhető arcú torzszülött.

A színpad sivatag. Háttérben, összehajtogatva, az ardennes-i erdő. Arccal a falnak, orrával a vakolatra tapadva, használaton kívül Donatello Dávidja, eredeti nagyságban, de kidülledő csípőjének mély süppedése nem csillog vizesen, mint az érc, amit odafordít nekünk, szépséges hermafrodita fara téstásan duzzad, mint a nap nem érte hús; ez csak egy gipsz másolat.

A számozott öltözőajtók sora mint a kórházi ajtók sora. A tükrök előtt, az asztalkán festéktől vörös vattacsomók. - Menstruálsz? - kérdezte barátom, aki először járt színházi öltözőben.

Ez egy felezett ország. Vagy egy durván összeragasztott ország. Mint ahogy durván ragad a szakáll az arcra, durván ragad a nézőtér a színpad hasához; és a színpad két megyéje: díszlet előtt és díszlet mögött; ahogy durva az ellentét a királyi palást és a madzag közt, amellyel puha vállunkra akasztjuk. (És amilyen durva és primitív ez a hasonlat.) A dolgok itt épp hogy összeillenek, épp hogy egymáshoz tapadnak, csiriz és enyv köti csak őket, kémiai átmenet nincs, bármi bármely pillanatban széthullhat (ahogy széthullnak a szerelmespárok, ha megváltozik a szereposztás) - minden elem megőrzi a maga idegen önmagát önmagában.

Ez itt az ember világa, csak az emberé. Ez itt az emberi testek (verejték-szag és az enyv hullaszaga a színház szaga) és a tartásuk vesztett, megpuhult lelkek világa. A színészek nőiesek, a színésznők férfiasak. Nemtelenség, mind-két nem elemeinek gazdátlan lebegése, bármikor bárhova tapadni kész szabadsága, émelyítő bizonytalanság. Frigiditás; bőszt étvágyak; magány.

Akik megvetik a színészeket, a szaros pelenkától undorodnak.

Az ember e világában úgy kell a forma, a szerep, a tiszta szó, a zenei és növényi elem, mint az oxigén.

Kinn leszáll a nap, benn kigyúl a rivalda - a nézőtér vörösölő belseje magába öleli a várakozó arcú tömeget. A színész, az ember kilép az árnyékból a fénybe, és felragyog, mint egy fa.

I.

- A harag igazi erőforrás - mondta a költő. - Valami ellen indulni: az a legjobb. Az ember energiái azonnal elrendeződnek, mindjárt megkapjuk a kel-lő lelkesültséget. Jól kell kiválasztani az ellenfeleket, és az ember már tehetséges.

- Ha az ember elvileg beszél a mű

vészetről, az mindig vita jellegű - mondta a költő. - Az alkotás maga: van, nem mond semmit, nem is akar ellentmondani senkinek. Az elvi jellegű megfogalmazás akkor is kénytelen megteremteni az ellenvéleményeket, ha nincsenek: ha nincs kivel vitatkoznia, úgy érzi, hogy haszna sincs. Ezért nehéz olyan kérdéseket csak feltenni is, amelyekkel körülöt-tünk senki sem törődik.

- Ami a problémákban érdekes, az mind nem vonatkozik az igazán nagy művészekre mondta a költő. - Azok szerettek egy tárgyat, egy embert, és addig festették, amíg ott állt előttük a vásznon. Ami „érdekes” az a mozgalmak, a célok, a viták. Én beérem a művészettel. Nem érdekelnek az irányzatok. Néhány nagyon egyszerű dolog érdekel: egy tárgy, egy-egy mozgás, a naplemente. Nem érdekel az életem. Nem érdekel a lelkem sem.

1. Gátlás és elmélet

Újra átfutottam évekkal ezelőtt félbehagyott Sztanyiszlavszkij-tanulmányomat.

(„Hódolat Sztanyiszlavszkijnek” - ez lett volna a címe.) Műkedvelő írás vala-miről, amiről tudományosan kellene beszélni. A színész plagizátor, szerepeiben már felfedezett dolgokat fedez fel újra, újra meg újra feltalálja a spanyolviaszkot. Szerepeim gyakorlati munkára és lírai életre kényszerítenek, se időm, se kedvem ellenőrizni, ki mit mondott már el Shakespeare-ről vagy a színészetéről, hivatkozni erre meg arra. Nem lehet dolgom, hogy rendszereket építsek fel, vagy idézőjeleket rakosgassak.

Mégis bosszant a gondolatok tehetetlen lustasága az élet és a művészet minden meghatározás alól kisurranó virgoncsága mellett. Az egész „modern” művészet fuldoklik az analízisek, filozofálgatások, felcsipett lélektani, vallásos és természettudományos ötletek zagyva keverékében, mi, művészek félművelt fecsegőkkel váltunk. A „nézetekben” mint-ha valóban lenne valami konkrét és valóságos, amire szükségünk van - mintha a jó művek valóban nyernének valamit a kísérő intellektuális szövegtől -, de aztán az elvek, sajnos, azonnal burjánzani kezdenek, abszurd logikájuk szerint, és elborítanak, megölnek mindent.

Néha úgy érzem, hogy a viták csak arra jók, hogy tanulmányozhassuk azokat, akik vitáznak. Amit egy elmélet valóban jelent, az a magányban dől el, négy fal között. És a próbán.

„ Kezemet, lábamat, a szavak áradatát már nem tudtam fékezni, és ezzel csak nő-



veltem a kellemetlen feszültséget. Szégyenkeztem minden egyes kiejtett szavam és minden mozdulatom miatt, és ugyanakkor bíraltam játékomat. Belepirultam a nagy igyekezetbe, görcsösen összeszorítottam lábujjaimat és kezemet... A már unalomig ismert szöveg kiejtése és a megszokott mozdulatok minduntalan megelőzték gondolataimat és érzéseimet ... Csak úgy vágtam, hadartam a szöveget. Lélegzetem csaknem elfúlt belé. Szerettem volna lassítani az ütemet, de nem tudtam. A szöveg legszebb, leghatásosabb mondatai úgy suhantak el mellett, mint a távirópóznák a robogó vonat mellett. A legkisebb zavar, fennakadás, és elkerülhetetlen a katasztrófa ... Miért ismételve újra és újra ugyanazokat az érzéseket, fogásokat és taglejtéseket? Kinek a viselkedéséről van itt szó? Az enyémről-e vagy a vad mór magatartásáról. ... A gyámoltalanságnak és a zavarnak ezen a tetőfokán hirtelen dühbe gurultam. Magam se tudnám megmondani, kire haragudtam meg olyan nagyon, magamra-e vagy a közönségre. Néhány percig úgy éreztem, hogy semmi közöm mindahhoz, ami itt történik, és hallatlanul nekibátorodtam.

»Vért, Jágó, vért!«

Ez az emlékezetes mondat szinte akaratlanul robbant ki. Egy szenvedő, őrvongó ember kiáltása volt. Magam sem tudom, miképpen tört ki belőlem így! Lehet, hogy abban a pillanatban átéreztem a jóhiszemű ember szörnyű sérelmét, és szívből megsajnáltam a mórt. De ugyanakkor feltámadt az emlékezetemben az is, miként jellemezte Puscsin Othellót. Ez a magyarázat most megvilágosodott előttem, és pontosan fel-keltette a megfelelő érzést. Alig éreztem meg a tetszést, máris robbanásig feszült bennem az erő, melyet nem tudtam többé irányítani. Valósággal repített. Nem emlékszem már arra sem, miként játszottam el a jelenet végét... meg-szabadultam minden félelemtől, és új élet, is-meretlen, mámoros, részegítő élet nyílt meg előttem. Máig sem ismerek magasabb gyönyört annál, mint amit a színpad deszkáin néhány perc alatt átéltem.

- Nem tudom, semmire sem emlékszem - mondtam Torcov dicséretétől kábultan -, csak arra emlékszem, hogy felejthetetlen pillanatokat éltem át, és a jövőben is mindig így szeretnék játszani, teljes odaadással...

Nem folytattam, mert majdnem eleredt a könnyem."

(Sztanyiszlavszkij: A színész munkája)

Íme, ezek a sorok tettek Sztanyiszlavszkij rajongójává, nem mély megfontolások. Leírta a kezdő - de általában: a „gátlásos” - színész görceit és kínjait, és én magamra ismertem; megkönnyebbültem, hogy nem egyedül vagyok szerencsétlen, hogy betegségem (pl. hogy nem tudom hova tenni a kezem meg a lábam) orvosolható. Ettől kezdve az ő mondataival gondoltam a magam bajára, és ez jó volt. Így kezdődött, ennyi volt az egész. Később kiderült, hogy a kis kezelendő betegség pályám és életem leglé-

orvoshoz vagy egy nőhöz, „ismerjem meg önmagam”, javítsam ki világnézetem hibáit - majd tudok játszani; így minden kérdésem megnyugtatóan egyszerűnek, átlátszónak tűnhetett a szemükben, tanácsokat is adhattak, véleményük is lehetett, én voltam a gyenge vagy gonosz, ha nem fogadtam meg, amit jószándékkal mondtak nekem.

„Gátlásaim” egész pályám alatt visszavisszatértek, ha nem is a krízis erejével. Ugyanazon időszakban egyik szerepben jelentkeztek, a másikban nem; legsikeresebb éveimben is voltak „gátlásos” bukásaim vagy félbukásaim. De - miután saját színészmesterségemet meg-tanultam - „gátlásos” alakításaimat is ki tudtam javítani, helyükre tudtam rakni. Molnár három egyfelvonásosában vagy a *Koldusoperában* az első előadásokon „gátlásos” voltam, a későbbiekben már felszabadult. Eközben magánéletem, világnézetem nem vagy alig változott.

Igaz, a „gátlásokban” mindig sok az emberi és nem művészi motívum és tünet, emberi és művészi „gátlás” között mindenképpen van párhuzam és kölcsönösség. A színész „gátlásai” olyan alakot öltönek, amilyen az ember lappangó komplexusaiban, adott egyéniségében lehetőségeként készen áll. Az ember egy és oszthatatlan: ha beteg vagyok, az egész ember beteg. De éppen ezért alig tehetünk okosabbat - színész és rendező -, mint hogy a színházban fogjuk meg a dolgot. A színészetben egyszerűen „tünetet” és a magánéletben „okot” látni, a színész művészetét egyszerűen szexuális vagy hiúsági vagy világnézeti kérdések-re redukálni: ez nem magyarázat és nem is bölcsesség, legfeljebb a bölcsesség könnyű póza. Fel kell ismerni és el kell ismerni, hogy a színház nem gyógyintézet, a színész nem idegbajos, a színjátszás nem kenyérkereset pusztán, de nem is csak bizonyos képességek gyakorlása, hanem a színész életének, énjének, egész egyéniségének egyik fő - ha nem a legfőbb - működése, legalább olyan fontos, mint családi élete vagy éppen aktuális meggyőződése.

Első, a gátlások korának eljövételét jelző, vészjósló bukásom a „méla Jacques” volt, az *Ahogy tetszik 1949-es* előadásában.

^{1949-ben} sokat tudtam Jacques-ról. Szétfoncoltam pszichéjét, világnézetét, külső jellemvonásait; begyakoroltam legzetesen kacszó járását; rájöttem, hogy kissé kopaszodik. Rendezőm azt mondta Jacques-ra: „jobboldali szociál-

nyegesebb, talán gyógyíthatatlan konfliktusainak tünete. Sztanyiszlavszkij „hitem” lett, ütközőpont a világ és köztem. Az „elmélet” állandó harcba kevert a világgal, aztán (vagy talán már az első pillanatban?) önmagammal. Rég nem olvastam, amit írt, de mindig órá gondoltam.

Ma már tudom, hogy még nem is halottam Sztanyiszlavszkij nevét, de a konfliktus már létezett. Be kell látnom: a „Sztanyiszlavszkij-rendszer” az én életemben egy konfliktus történetének egyik állomása.

Az „elmélet” - mint egy konfliktus eredménye ...?

Pályám tíz évén keresztül gyötörték a legsúlyosabb, csaknem beteges „gátlások”. Voltak, akik végképp lemondtak rólam. Rendezőim szívesen keresték a gátlások okát a színészetben kívül, ki világnézetemben, ki magánéletemben. Eszem és ösztönöm azt súgta, hogy ne hallgassak rájuk, hogy a színjátszással kell foglalkoznom. Véleményükben önmegnyugtató csalást láttam: ha velem „emberileg” van baj, akkor forduljak

demokrata széplélek" - és ez korántsem olyan sematikus jellemzés, mint amilyeneknek tűnik. A rendező és én úgy gondoltuk, hogy szakítva a szerep tradícióival, sikerül majd egy intellektuális típus szellemes karikatúráját színpadra vinnünk.

Hiába tudtam annyi mindent Jacquesról, a közönség nem tudta, hova tegye ezt az embert - egyáltalában „embernek” tekintse-e? „Érdekes elképzelés” - mondták a rokonlelkű értelmiségiek jó-indulattal. Egyszóval megbuktam. Ha más nem, közérzetem közelített velem ezt a szomorú tény; alakításom össze nem illő, széthullt törmelékek halmaza volt, mint a megszáradt keksz.

Talán rendezőm rám erőszakolta meggyőződését?

Instrukciói szellemesek és okosak voltak, és én teljesen egyetértettem vele. Éppen az bénított meg, hogy tetszett, amit kívánt tőlem - ha nem értettem volna egyet, még mindig lehet, hogy megbukom, de krízist nem okozott volna bennem a bukás. Egyetértettem - de tehetségtelen voltam; tehetségtelen és nem ellenálló. Minél mélyebben megismertem rendezőm elképzelését, minél inkább azonosultam vele - annál tehetségtelenebb lettem, fantáziám annál inkább elapadt.

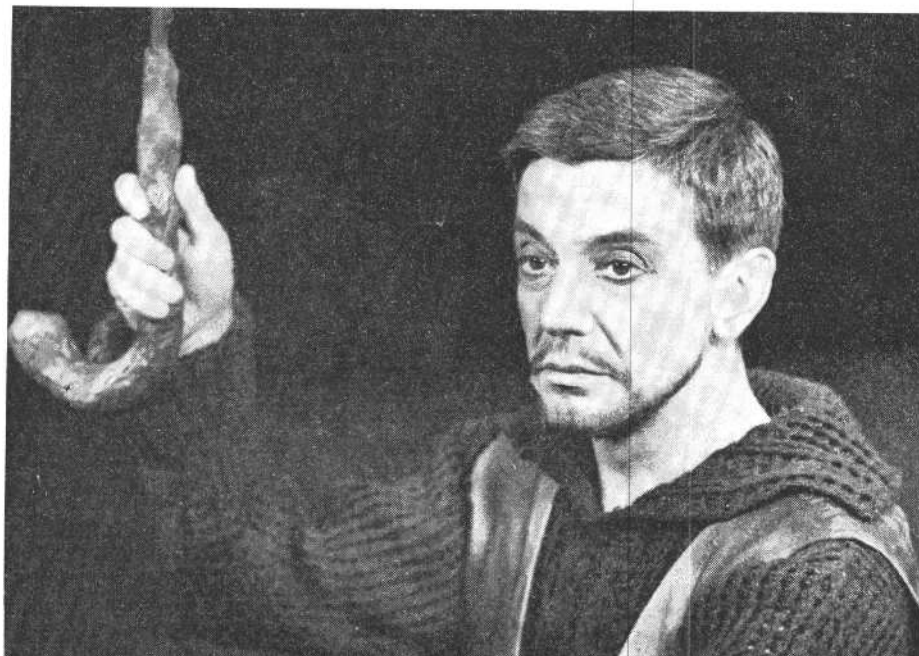
Talán az elképzelés volt téves és erőltetett? 1964-ben újra eljátszottam Jacquesot, ezúttal a legnagyobb könnyedséggel és szép sikerrel. Egy kritikus akkoriban megrajzolta II. Jacques areképét: körülbelül olyanak látott, amilyenek 1949-ben szerettem volna látszani.

Fel kellett tennem a kérdést: első és második alakításom „tartalmilag” nem is különbözik, vagy alig különbözik? De maga a kérdés lehetetlennek tűnt. I. és II. Jacques annyira különböztek egymástól, amennyire különbözik bukás és siker, kínszenvedés és gyönyörűség, zűr-zavar és világos közlés.

Ez a különben okos kritika, ha akarom igaz volt, ha akarom nem. Tartalmazta a kritikus véleményét az emberről, akit eljátszottam - de az ember nem azonos a róla alkotott véleménnyel, én pedig úgy tudtam, egy embert játszom. Valójában az én véleményem Jacques-ról bizonytalanabb volt, mint a kritikusé. És 1964-ben véleményem bizonytalanabb volt a sikeres II. Jacques-ról, mint 1949-ben a bukott I. Jacques-ról.

Milyen jelekből következtethetett a kritikus II. Jacques jellemére? Például az „alma-játék ...”

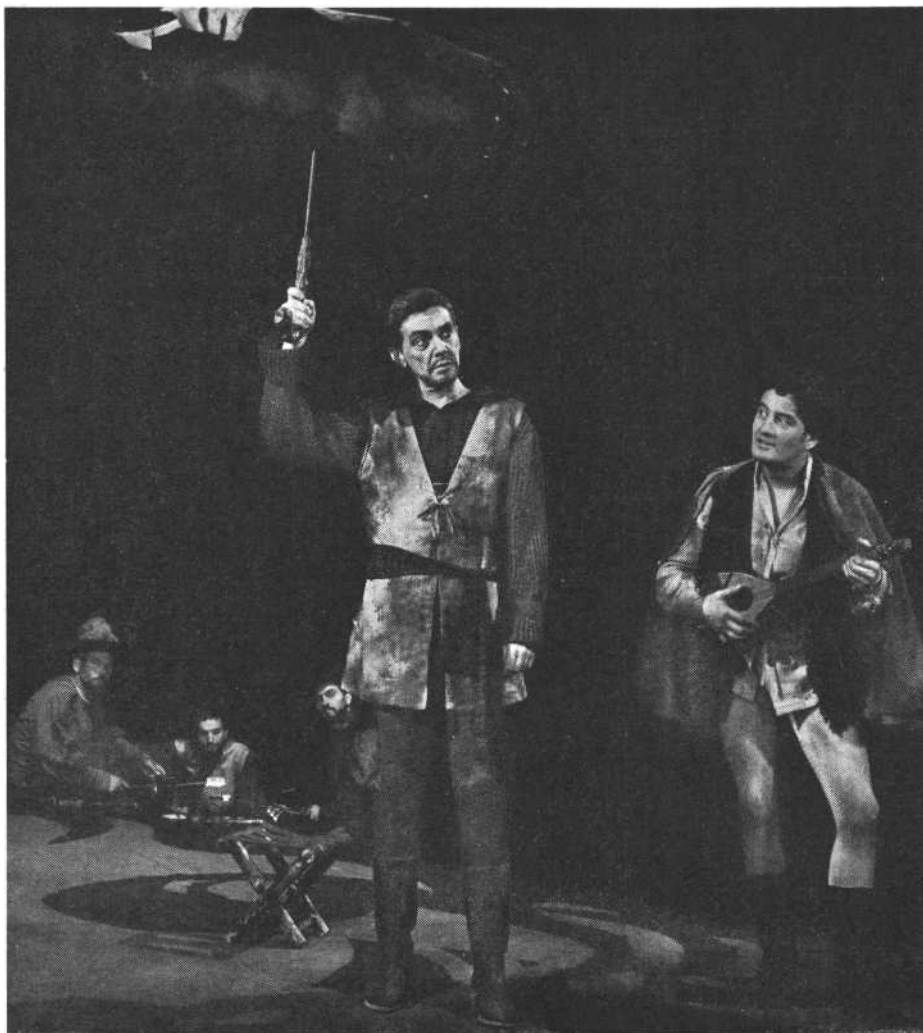
A száműzött herceg és kísérete - köz-



tök én, II. Jacques - vacsorára készül. Éppen egy alma után nyújtom a kezem, amikor fegyverrel a kezében közibünk toppan Orlando, és halállal fenyeget mindenkit, aki enni merészel, amíg hű szolgálja éheznek. Ijedten kapom vissza kezem az almától. A következő jelenetben Orlando és a herceg megbékélnek, én megnyugodva ismét az alma után nyúlok - amikor a herceg kiadja az utasítást, hogy addig senki sem ehet, amíg Orlando ide nem hozta az öreg szolgát. Ismét vissza kellett húznom az almáért nyújtott kezem. Amikor aztán később, miután valóban mindenki engedélyt kapott a vacsorázásra, harmadszor is az

almáért nyúltam, egy pillanatig ösztönösen visszahőköltem mozdulat közben, hátha megint közbejön valami. A közönség felnevetett. A vacsorázó vadászok dalba kezdtek, én almámat rágcsálva, mintha féltennem, félrevonultam egy fa alá, szórakozottan majszolgattam magamban, de időnként, egy-egy taktusra csatlakoztam az éneklőkhöz is.

Ez a poénig ismétlődő kis gesztus, bármilyen szerény igényű is, „kifejezte” Jacques nevetséges, de egyben önironikus jellemét és helyzetét, relatív, félig vállalt magányát és pózát, csatlakozását és kívül állását. Kifejezte mindazt, amit évekkel előbb maszkkal, járással, paró-



GÁBOR MIKLÓS MINT JACQUES
AZ AHOGY TETSZIKBEN (1964, MADÁCH SZÍNHÁZ
GARICS JÁNOSSEL

kával és grimaszokkal akartam kifejezni. Az „alma-játék” rögtönözve született, a legegyszerűbb, logikus magatartásból, és azt például, hogy „poén” lehetősége is rejlik benne, csak a közönségtől tudtam meg.

Így tehát mondhatom: én természetem szerint „belülről” tudok csak játszani, de ilyen vagy olyan okból 1949-ben „kívülről” akartam?

Az alma után nyúltam. Ez egyszerű „cselekvés”. De hogyan lett ebből „gesztus”? Honnan és hogyan kapott ez az egyszerű, célszerű mozdulat valóban értelmet? Amikor az alma után nyúltam

– nem voltam tudatában, hogy Jacques vagyok? Nem láttam vagy – ha ezt lehet mondani – *nem éreztem magam kívülről is?*

Hamlet-alakításomról készült fényképeken felfedeztem egy vissza-visszatérő gesztusomat: egy figyelmeztetően és egyben elutasítóan felemelt kéztartást. Valami ilyesmit tartalmazott: „Ne feledd . . . Várj, még nem végeztem . . . !”

– felhívást és egyben távoltartást, támadást és egyben visszahúzódat. Pontosabban képviseli Hamletem magatartását, mint bármi, amit mondhatok róla. Ref-

lexként, öntudatlanul alakult azzá, ami, szituációból, kapcsolatból, feleletként partnereim gesztusára, rögtönzésként, „belülről”. De mitől hogyan lett ez a mozdulat ilyen szoborszerű szimbólummá? Az alakítás egyik visszatérő, szerkezeti támaszává? Vajon amikor ezt a gesztust tettem, nem tudtam-e, hogy „Hamlet vagyok”? Nem láttam-e Hamletet kívülről is?

Hogyan válik a naturális cselekvés szimbolikus gesztussá? Erre mit felel, tud-e felelni Sztanyiszlavszkij?

Néhány évvel I. Jacques után – már nyakig kríziseim és „gátlásaim” tengerében – az *Ármány és szerelem* egyik próbáján (1952. szeptember 16-án) a következő sorokat firkantottam egy noteszlapra:

„Gellért Endre és B. S. azon vitatkoznak, hogy mi jobb: ha a közönség azonnal látja a jellemet, vagy ha az csak az események során bontakozik ki előtte. (Gellért az utóbbi mellett.) Arról beszélnek, hogy egyes tulajdonságokat hogyan kell megmutatni – vagyis a közönségből indulnak ki. Sztanyiszlavszkij pedig azt mondja: cselekedj logikusan,

adott körülményeidnek megfelelően, és nem kell magyarázni vagy mutogatni. Gellért a külső formát rögzíti:

– Jó lenne, ha valami állati hang törne ki belőled, a visszafojtott lélegzetből. Ez fejezné ki technikailag legjobban az örömet.

Vagy: – A fiaddal való jelenetben a nézőnek majd erre kell emlékeznie.

Gellért lépésről lépésre lerögzíti a szerep gondolatmenetét, a színész feladata csak annyi, hogy azt a közönséggel közölje, hogy megtalálja a lélekben történő események külső jeleit, sőt, csak hogy ezeket a jeleket végrehajtsa.

De a tartalom: az stimmel! Itt a probléma!

Gellért: – A jelenet mottója: ha nem sikerül a házasság, oda a hatalmam! Te nem vagy eléggé kátyúban, holott csak két alternatíva van, más kiút nincs. Ez nincs eléggé benne a magatartásodban. Wurm agya is jár, mint a motolla, hisz a kancellárral ő is bukik. Fokról fokra beadja az ingerült kancellárnak saját tervét. Nem látom az izgalmat, ahogy a kancellár a teljes passzivitásból a legviharosabb aktivitásba megy át. Minden szín jó, de nem indult eléggé mélyről a jelenet, és nem ment eléggé föl.

– Teljesen új hangot ütöttem meg az új szín nyomán, és ezért kihagytam belőle az izgalmat.

Visszamennek, újra meg újra, más és más hangszínnel megcsinálják ugyanazt – »mintázzák« az előadást.

– Itt hozd ki a szerelem és gyűlölet két éles színét – mondja nekem Gellért.

»Szín«: ez Gellért fő eleme.

De ha arra figyelek, hogy gesztusom, hangom mit tartalmaz, akkor hogyan tartsak kapcsolatot? Akkor nem tudok arra figyelni, hogyan mozdul meg partnerem szemöldöke! Itt két teljesen különböző lelkiállapotról, két teljesen különböző figyelemről van szó!

Ebből a kis feljegyzésből is világos, hogy láttam a rendező instrukcióinak érvényességét, és nem értettem, miért nem tudok velük mit kezdeni? Jacques esetében nem tudtam a közönséggel megértetni „felfogásomat”, Ferdinánd esetében viszont – mintha meghalt volna a szívem – „érezni” nem tudtam. De mindkét esetben a „kívülről” és „belülről” dilemmájával küszködtem. Legfőképpen azért, mert nem tudtam eldönteni – és senki se tudta nekem megmagyarázni –, mi az, hogy „kívülről”, és mi az, hogy „belülről”.

Kollégáim ugyanilyen körülmények között kitűnően tudtak dolgozni. Azt hit-

GÁBOR MIKI MAJOR TAMÁSSAL



tem, nincs más választásom, mint eldönteni: vagy ők a tehetségesek vagy én. És mert azt láttam, hogy ők tehetségesek - csak a magam tehetségében kételkedhettem. Az az egyszerű dolog nem jutott eszembe - mellesleg nekik sem -, hogy többféle tehetség is létezhet. Tudatunkban csak a „vagy-vagy” létezett. Vagy egyetértettem vagy harcoltam. Harcoltunk - anélkül, hogy kiderült volna, miben nem értünk egyet. Annál is inkább, mert amíg Brecht porondra nem lépett, a „kívülről” sértésnek számított.

Különben is: Schillert „kívülről” játszani? De ha mindenki azt mondja: „belülről”, és a szerepek felfogásában sincs kimutatható ellentét, akkor itt vagy csak másodrendű, „módszerbeli” kérdések körül folyik a vita, vagy valóban csak személyes elfogultságok miatt nem értjük meg egymást! Mindenesetre védekezni kellett, ahogy tudtam, a tehetségtelenség veszélye életveszély, agresszív lettem. De - anélkül, hogy erről tudtunk volna - a viták zűrzavarában mind egyet kerestünk: saját tehetségünk törvényeit.

2. Szubjektív elmélet

Álmomban sötét színpalak mögött tévelyegtem, dühöngve és kétségbeesve, míg nagy sokára megtaláltam a szűk bejáratot, és kiléptem a fénybe, a közönség elé, hogy elmondjam Hamlet monológ-ját. Elöttem a nézőtér mintha cirkusz nézőtere lett volna, és középen, egy kissé emelt széksorban ott ült Major Tamás. Ekkor zavartan éreztem, hogy nem jut eszembe a monológ első sora: „Ó, hogy nem olvad ... - vagy „... az öngyilkosság ellen kánonát ...” Valamit be-

széltem, a közönség tapsolt, de én csak Major egészségesen barnára sült arcát láttam; fölényesen, gúnyosan mosolygott. Hiába tapsoltak körülöttem, ő tudta, hogy értelmetlenségeket beszélek, és összezavartam a szöveget.

Major Tamással én valamikor réges-régen sokat csatáztam; már több mint egy évtizede, hogy jóformán nem is találkoztunk. De az az ember, akit ál-momban láttam, 1945 márciusában egyszer utánam kiabált az utcán ...

...gyönyörű volt az idő. Az Opera zsúfolt folyosóin kódorogtam, kórushangok közt, míg megtaláltam a sok idegen után Majort, Maklári Zoltánt meg Sándor Jenőt, az ügyelőt. Lenn ácsorogtunk a hatalmas színpadon, a *Faustot* próbálták. Aztán együtt baktattunk a nem is márciusi, inkább májusi Andrássy úton. A művészteljesztésben - a Jókai téren

megettünk egy babfőzeléket, majd a Brazíliában feketéztünk. (Tomi Sándor Jenőtől kért kölcsön pár pengőt, abból fizetett.) Később együtt mentünk a Kamara Színházba. Az Andrássy út tele volt emberrel, egyenruhás és civil emberek handléztak a házak tövében, de ha elnéztem a Liget irányába, akkor béke volt és szabadság, a fákon fátyol - fák, egy sorban, egymás mögött, messzire ... Megnéztem a *Tartuffe*-öt. Majd ismét ott mentem a tágas úton, amikor valaki utánam kiáltott: „Miklós!” - Tomi volt az! Mit akart? Semmit. Csak úgy, barátságból ... és vele még két-három mindenféle ember a színházból. Az egész zavaros volt, lelkes és értelmetlen. Az utca már sötét, de valmit mégis őrzött a nappal fényeiből, mint nyári testek a meleget. Az egész mai nap zavaros volt, kó-

dorgós. Maklári Zoltán a „kollégám”! Tomi a barátom! Milyen értelmetlen volt, hogy utánam kiáltott, hogy meg-örültem neki! Az Andrássy út olyan tavaszi volt! Honnan jött ez a nap? Itt volt és boldoggá tett, suta volt és csupa remény. Este otthon sorban becsuktam az utcai szobák spalettáit, erős volt a holdvilág, de hozzá meleg és olyan csend, hogy egy pillanattal azt hittem, tücsökszót hallok a néma utca romjai közt. Kicsit féltem is a háború ölte szobákban, szemben a kék utcával - darabjai egymás 'után tűntek el előlem, ahogy a csámpás spalettákat csukogattam ...

Azon a napon „Tomi” hangja a barátság, a közösséghez tartozás, az élet hangja volt. Mindez rég volt, talán igaz se volt. De bennem valaminek „olvadnia” kell, valamiféle merevségnek ... Talán makacs ragaszkodásomat Sztanyiszlavszkijhoz (az ő nevében lázadtam Major ellen) fel kellene oldanom a vita és el-lenállás görcseitől?

Önmagamot azonosítottam Sztanyiszlavszkijjal - hát most meg kell kísérelnem, hogy tagadjam önmagamban Sztanyiszlavszkijt. Rá vonatkozó minden tudásom (ha van ilyen) talán szilárdabb alapon állna, ha nem bizonyítani, hanem cáfolni akarnám és tudnám. (És vele önmagam.) Ha jól megnézem, mi más évek óta tartó foglalkozásom - inkább küszködésem - Sztanyiszlavszkijjal, mint Sztanyiszlavszkij alattomos felszámolása, megsemmisítése? (És a kísérteties érzés: hátha önmagam is megsemmisülök vele együtt? Hátha nem tudok majd játszani?)

Juli szereti az angol nyelvet, de pa-

naszkodik is, mert túlságosan szabálytalanak találja. E félelem, mely mindig a logika és a szabályok rendjébe menekülne, ez a félelem az élettől. Magam is félelemből bújtam oly soká Sztanyiszlavszkij tételei mögé. Tanítványnak lenni, más nevében beszélni, az már majd-nem gyávaság.

Ha megértek valamit, az még nem én vagyok, Goethe nem attól Goethe, hogy megértette Shakespeare-t. Szembekerülünk valakivel, aki tagad minket - akár csak álmunkban is -, és akárhogy győzzük érvekkel, ha figyelünk a bennünk jelentkező émelyítő bizonytalanságra, milyen könnyen, milyen nevetségesen zavarba jövünk!

Régebben hittem véleményeim objektivitásában - ma a világ ismeretlen objektivitásában hiszek, véleményeimben alig. Ha valamiről beszélni kezdek, sosem tudom elég kicsire összehúzni magam. Mintha minden kijelentés egyben devalválódás is lenne. Magamat is idegenebbül látom, mint ismeretlen tény. (Amíg fiatal voltam, ez tilos volt: érvényesülnöm kellett.)

Az eszem kitartana amellett, amit úgyahogy már igazolt önmaga előtt. De tudomásul kellennem, hogy amit gondolok, csak kifejezése jelenlegi állapotomnak. Az élet kényszerít, hogy saját gondolataim ellen forduljak.

Arról szeretnék beszélni, amit nem tudok.

Addig magyarázták, hogy Brecht és Sztanyiszlavszkij, az kettő, amíg csaknem elfelejtettem, hogy a *Kurázi mama* nézőterén nekem ugyanattól dobant meg a szívem, mint a *Holt lelkek* nézőterén. Mindkettőben ugyanaz a dolog ragadott meg, valami teljesen személyes. Hogy ezt a nekem leglényegesebbet megragadjam, kénytelen vagyok vitázni mindkettővel, Sztanyiszlavszkijjal és Brechtel is, leválasztani magamról, ami csak hozzájuk tartozik, hozzám nem. Így a kettőből lesz bennem egy, de ez az „egy”: már egy harmadik, és benne új arcot kap az is, amit a másik kettőtől plagizálok. „Harmadik út” ez, de nem összebékítés, valóban harmadik, külön út. Az én utam - utacsám.

Az „elmélet” - vagyis amit a színészetéről gondolkodom - életem legszemélyesebb ügye. Keresek egy módot, hogy saját nyugtalanságaimat nyakon csíphessem: ennyi az elmélet; fogás, amellyel kezelhetem, ami egyébként kezelhetetlen.

Brecht és Sztanyiszlavszkij arra jók, hogy segítségükkel megközelítem azt, amiről egyikünk se beszél.

De Selye professzor kérdése sem volt más kezdetben, mint egy laikus kérdése: „Jó, jó professzor úr, de mi az, hogy *betegség*?” Ha nem tudott volna megfelelni saját naiv kérdésére, nem volna helye a szakmában. Sztanyiszlavszkij kérdése is egy műkedvelőé: „Jó, jó művész urak, de mi a *színjátás*?” - ezt kérdezte egy életen át. A nem tudományos, az eretnek és szubjektív kérdés, a nem szakmai néha mindennél termékenyebb.

Ahányszor a színészetéről gondolkoztam, mindig kettőt éreztem: valamivel nem tudok elszámolni, ami tetszik nekem; és valamivel nem tudok elszámolni, amit én magam is csinálok. Nem tudtam úgy feltenni a kérdéseket, hogy ne támadjam, amire tulajdonképpen vágytam - és hogy ne védjem, amit magam is gyengeségemnek éreztem. Gondolkodásomnak ilyen kényszerítő mechanizmusa ellen csak úgy védekezhetek, ha különbséget tudok tenni, anélkül, hogy értékítéletet mondanék. Ha meg tudom határozni, ami idegen nekem, anélkül, hogy elvágnám saját utamat.

Valaki egyszer azt mondta, hogy Hamletben én jobb vagyok, mint Olivier, mert „emberibb” és „megrendítőbb” vagyok. Nem tudta, hogy ezzel megsebez, hogy önbizalmam leggyengébb pontját találja el. Hisz nem egyszer tettem fel a kérdést: nem igazabb-e a színész, akinek nem látom könnyét, de aki - igazi komédiásként - minden pillanatban terrorizálni tud egyénisége „démoni” erejével? Valójában minden igazi tehetség megjelenése a világ színpadán vagy filmvásznán egész színész-létemet krízisekbe sodorta. Csak hiúság okozta ezeket a válságokat?

El kellett jönnie a pillanatnak, ami-kor felismerem: többé semmiféle édes-kés nyugalomba nem vonulhatok vissza, semmi nem fenyeget jobban, mint ez - különösen amióta sikereim vannak. Csak élő problémák tarthatnak életben, élők és nem mesterségesek, nem a játék az is-mert „problémák” ismert elemeivel. Hiúság vagy nem, majd kiderül. Nem vigaszt és nem ellentmondást kívánok, nem vitát és magyarázatot, nem azt, hogy mások megnyugtassanak önmagam képességei felől. Csak azt kívánom, hogy végre valóban arra figyeljek, ami nem hagy nyugton. Ráfigyelek és már túl vagyok rajta - illetve benne vagyok a „problémában”, és éppen ez az, amit akarok, nem túllenni rajta.

Itt az idegen tehetség, látszólag - saját egyéniségem vagy szokásaim, „el

veim” szerint - a „művészet” határain kívül eső valaki, és egyenesen a mellemnek támad, átlát rajtam, leleplez. Hadd jöjjön, minél védtelenebb vagyok, annál inkább. Hisz mire vágyunk, ha nem arra, ami a „művészet” kívül van?

Hányszor éreztem, hogy az embereket valami félrevezeti, hogy amire képes vagyok, az semmi, amit pedig igazán becsülök, arra nem vagyok képes, hogy örökre meg vagyok fosztva attól, amit szeretek, legjobban szeretek az életben?!

Hamlet? Nem érdekel! Ne emlékeztessetek sikereimre! Vágyam megoszt-hatatlan, hisz ha közölni tudnám, *az maga lenne az!*

- Minden igazi művész a „pathos” keresi, bármilyen alakot váltson is - mondta költő barátom. - Minden mű-vész valami csillogót keres, azt várja, hogy ami körülötte van, csillanjon fel. Nyilván minden költő életében volt mindenféle probléma, de csak arról írtak verset, ami így felragyogott. Szabó Lőrinc is azért keresi a parlandót, hogy megtalálja a „pathos”-t.

Nekem van bizonyos beszéd- és mozgáskultúrám (valójában mindkettő elég szegényes), van bizonyos intellektuális készletem (rendezetlen és rendszertelen, csak az tudja rendbehozni valamennyire, ha egy központi megszállotság, mint mágnes a vasreszeléket, maga köré rántja elemeit), így látszólag mindenféle mű-fajban boldogulok. De igazán csak egyet tudok: végigrágni magam a kis tennivalók milliárdjain, hogy valamerre kitörjek. Az angyal engem sose látogat meg kívülről, és nem is élek a szellemi koncentráció igazi állapotában, inkább szórakozottan. De megfigyelő se vagyok, apró jellemvonások gyűjtője. Ha jellemző vonást találok egy szerepemhez, az csak megjelenik, ott van, nem tudtam, hogy ott lesz, éppen úgy, mint „poénjeim”.

Amikor Gielgud varázslatos zeneiségét csodálom, csaknem sírva fakadok, mert érzem, hogy valamilyen okból ez nekem elérhetetlen. Ugyanezt éreztem Moissi lemezeit vagy Ódry Árpádot hallgatva. De amikor Brechték Bicska Maxijának könnyű monstrozitását láttam, akkor is . . . És ez az érzésem együtt járt a balsejtelemmel, hogy soha nem tudok igazán eljátszani egy görög drámát, egy Racine- vagy Molière-szerepet. Bicska Maxi és Oidipusz - hogy kerülnek egymás mellé bennem?

Zürzavarosnak tűnt minden. Egyet azonban mind tisztábbnak láttam: egy

s'ínész és egy színház egyéniségének leg-döntőbb kérdése: viszonya a formához. A szerepkörök inkább műfajok, mint jellemek szerint alakulnak ki (természetesen eltekintve bizonyos adottságoktól, elsősorban a külsőtől). Nem az a legszelebb skálájú színész, aki sokféle jellemet, hanem aki sokféle műfajt tud. Erről Sztanyiszlavszkij - nyilván objektív, korában rejlő okokból - nem beszél.

Másrészt nem vesszük tudomásul, hogy a „stílus”, a „forma” nem közömbös, nem álláspont, nem valami, ami egyszerűen megtanulható, hanem a legmélyebben életünkben, bennünk gyökerező valami. A „formai” kérdések gyökerét a színész természetében, önmagunkban kell keresnünk, nem szabályokban, de a „forma” mégsem tartozik életünk pszichológiai kérdései közé. Ha engem valami vonzott, hát éppen az a művészet, melynek nincs pszichológiája amilyen pl. Bach muzsikája. És ha valami zavart, az pl. éppen Hamletem - érzésem szerint - túlságos „lélekkel terheltsége” volt.

3. Vallomás a hiúságról

Miért lettem színész?

Hogy „szép legyek, fiatal és filmszínész”. Gondolom ezért.

Nézzék csak meg fiatalkori képeimet. (Akkoriban minden fényképész azt kérte, hogy nevessek, az állt legjobban.) Csinos fiú, ugye? De nézzék meg jobban: ez a csinoság nem egyértelmű, csúnyaság lap-pang mögötte, fáradtság, rosszkedv, rejtegetett szenvedélyek. A bőr fiatalos friss-sége megtörik a szemek táján. Ezek a szemek mintha túlságosan is jelentősek és sötétek lennének a feltett szándékhoz, amellyel az arc egyértelműen jóképűnek akar látszani.

Csak én tudtam, mennyi erőfeszítesembe kerül, hogy csinos legyek. Nem voltam piperkőc, a történelemnek azokban az éveiben ez nem volt divat, de ki-tűnően tudtam, milyen hajvisélet ellensúlyozza homlokom durva csapottságát vagy orrom húsosságát, milyen nyakú ing közömbösíti arcom hajlamát a puffadtságra.

Legsötétebb kamaszkoromban egyszer három napig festettem magam, mint egy nő.

Volt egyfajta természetem: könyvmoly voltam, álmodozó, zárkózott - ez később különféle dolgokban megnyilvánult. De nem azért lettem színész, hogy elmondjam amiről később könyvemben szó lett. Arról én akkor semmit se tudtam,

az később kiderült rólam. Egy helyet ke-restem, ahol - mert félénk voltam, de sikerre vágytam - védve vagyok, és mégis érvényesülhetek. Tehetetlenségből lettem színész. Látszólag kibékíthetetlen erők váratlan kiútja - ez volt könnyel-mű „döntésem” (amelyet az apai jóvá-hagyás habozás nélkül, mosolyogva szentesített), hogy beiratkozom a Színiakadémiára. Utólag természetesnek látom ezt a lépést. Talán az is volt: nem én döntöttem, hanem Isten. De valóban Isten döntött-e? Volt-e, van-e más kérdésem, mint ez: „Tehetséges vagyok én?” - a hiúság kérdése?

Belépünk új osztálytársaink közé és ki-nevetnek - miért? Mert vagyunk, mert létezőnk. Mindnyájan így kezdjük, testi létezésünk groteszk terhével, kiszolgáltatva nevetséges testünk magányának. Aki színészetre adja fejét, az elhatározta, hogy a szerelmes szemével nézi önmagát, hogy ha török, ha szakad, előbb kitalálja, majd megkísérel hinni benne, majd a világra kényszeríti: saját szépségét.

Úgy tudtam mindig, hogy csak meg-értésre és szeretetre vágyom, arra, hogy odaadjam magam, de közben megszereztem a sikert és helyemet a világban; harcoltam, szenvedtem különböző meggyőződésért (pl. Sztanyiszlavszkijért) - addig szenvedtem, addig szenvedtem, amíg karriert csináltam. Kényszernek engedtem; amit tettem, kötelező: a színész-nek sikert kell aratnia!

Amikor szinte állandó halálfélelemben éltem, megtörténik-e velem, aminek meg kell történnie, vagyis megkapom-e a szerepeket, amelyekre szükségem van, látszólag ok nélkül lázadoztam, hisz, íme, sokat átkozott igazgatóim és rendezőim gondoskodtak rólam, visszanézve szinte nevetséges állandó háborgásom, vádaskodásom, hogy „nem értenek meg”. De minden lázongásban a jövő mocorgott, a kielégítetlen szükségérzet. Fél láb-bal mindig a jövőben jártam. Ez talán nem bölcs dolog - nem elmerülni a pillanatban -, de színész-dolog. Ez a lázongás életben maradásom formája volt; egyben önmagam leválasztása addigi ön-magamról, sikereimről, másokról is. Azt mondhatnám: rendezőim, igazgatóim, a világ szerepekkel és sikerekkel kapkodott utánam, hogy kielégítsem, de nem hagytam magam. Ez egyszerre volt a karrier - és az elmélyedés útja.

Hamlet? Nem érdekel?

Az embernek azért megjön az esze előbb-utóbb. Ma irigység nélkül gondolok Hamletre. És a többire is, pályám

kezdeti sikereire: Michel, Octavius Ceasar, a Lear Bolondja a hiúság gyönyörű beteljesülései voltak, önimádatom, az el-kényeztetett gyerek paradicsoma, a „fiatal hős”, aki halálában megdicsőül, saját kisöcsém. . . Ami ma úgy tűnik, mintha egyéniségünk elárulása lett volna a múltban - és elnyomta azt, amit ma az egyet-len igazságnak tartunk -, amikor itt volt az ideje, erősebb igazság volt. Egyéniségünk valóban alakul. Így minden évszaznak meg lehet a maga - hozzánk mért

„mesterműve”, ostobaság, ha utólag eláruljuk. Talán ami most „nagyobb”-nak tűnik, csak olyan tulajdonságaiban kiforrottabb, amelyek éppen a teremő erő gyengülésével (bár talán csak a teremő erő elfogultságának gyengülésével) járnak együtt. Nem tehetjük el nem intézetté, amit elintéztünk, nem tudottá, amit tudunk, ez igaz, de ami mára elvesztette erejét, valamikor legerősebb volt - erőnk. Legjobb életünk minden periódusát úgy tekinteni, mint ami ön-magában is „szent”, egy távoli, sejtett titok felé vezető út egyik állomása.

Hamlet? Nem érdekel? Hogy ezt ki-mondhassam, ahhoz először Hamlet si-kerére volt szükség.

Mindennapi örömünket add meg nekünk ma. Mindennapi sikerünket add meg nekünk ma.

Sztanyiszlavszkij - harcai ellenére - védett légkörben élt; színháza a gazdag ember színháza volt, és a szocializmus is meghagyta annak. Egy szent tisztaságával közeledett a színházhoz. De sajnos a tisztaság, az nem színház. Minden színész tudja, hogy a színjátszás hisztériái, a letörés és önhiúság váltakozása és a többi : a törtetés, a szereposztások fondorlatai, a színészi mesterséggel járó féktelen ambíció és a hiúság milyen gyötrő - ha nem pokollá - purgatóriummal teszi munkahelyeinket. Sztanyiszlavszkij etikája egy dilettáns ábrándja. A színészek reménytelen fajta, kettétépett, kedélyesen bűnös lények, és ezt maguk is tudják, nem engednek belőle, büszkéik kárhozott lelkekre, hogy démonok és szörnyetegek. Nekünk senki se beszél-jen a paradicsomról, üdvözült lelkek gyülekezetéről, nekünk segítsenek, hogy kis társadalmunk igazi törvényei közt megtaláljuk az utakat és mellékutakat. Célunk: a siker! És ha Sztanyiszlavszkijt nem tekintették szakembernek, hát ezért; mert szinte szava sincs a legdöntőbb pil-lanatról, amikor a csata sorsa eldő, a siker pillanatáról.

- Ha ki kellene menned a város szélére, és ott egy-két kollégával a betevő falatért, az életedért ki kellene találnod valamit, dráma nélkül, megírt karakter nélkül Brecht és Sztanyiszlavszkij nélkül, ki tudja, mit találnál ki - mondta barátom. - Az lenne a te igazi színészi mondanivalód.

Amikor katona voltam, időnként oda- szólt egy-egy őrmester vagy szakaszveze- tő: „Na színész, csináljon valamit!” Ilyenkor nagyon zavarba jöttem. Mit csi- náljak? Én, a „komoly” művész? Vajon nem ekkor támadt-e fel bennem legerő- sebben a gyötrő kétely: „színész vagyok- e?” Nem tudom, hogy én kitaláltam volna e a színészetet, de fel tudnék sorolni néhány kollégát, akik kitalálták volna. Amikor magányos költő barátom - talán mert annyira különbözik tőlem - időnként mégis elem villantja a magam színész- figuráját, jobbat nem is tehetne velem.

Falamon Csontos Gyula utolsó fény- képe, háta mögött koszorú lóg a falon, a színészi dicsőség és a közeledő halál jelképe. Ő maga meztelen arccal néz a szemembe - vagy inkább szemünkbe, hisz a színész több szempárba néz. Erről a csupasz arcáról lehullott gög, vigyor és könny - mégis maga a maszk, nem a csont, a halálfej, hanem a fáradtan el-ömlő hús maszkja, a meztelen életé; ez az arc már annyira maszk, hogy minden-kié lehet ... Most - miután szemem végigjárta útját az erőtlennül összezáródó kis öklön, az ing nyitott nyakán - ismét egy gyorsan fürkésző tekintet az ő szemébe, hátha rajtérem: Csontos, nem pózolsz egy kicsit most is? - fut át rajtam egy gondolat árnya.

Egy novelláskötet került a kezembe, Somlay Artúr ceruzabejegyzéseivel. Ked- vence: „Aki a szigeteket szerette”, a magány novellája. Az öreg színészek em- bergyűlölete, íme. . . De ... mennyi eb-ben az őszinteség?

A „nagyok”, az „oroszlánok”, a tár- sadalomra utalt magány e sátánian groteszk figurái (minden Lucifer és minden Mephisto megszemélyesítői) - Csontos is tisztán képviselte a színész kettősségét: a magányos ember királyi méltóságát és a hányódó bohóc alázatát a csöcselék szí-ne előtt.

Sztanyiszlavszkij szótárából hiányzik a szó: „siker”. „Ide figyeljenek, emberek!” - hogy ezt hogyan kell elkiáltani a porondon, arról nem beszél. „Ide figyel- jenek, emberek!” - a felhívás a következő pillanatra - ez minden jó előadás

minden pillanata és gesztusa. A dráma mély megértése, a színész átalakulási ké- pessége nem minden, néha csak szakmai ügy. De mindig kérdés a pillanat, az a pillanat, a színész hatása és terrorja, a siker; nemcsak etikai, művészi kérdés is. Sztanyiszlavszkij (legalábbis úgy látszik) megfelelkezik arról, ami minden egyebet befolyásol, átszínezi. A színész csak a kö- zönséggel együtt „alkothat”, csak a né- zőtérrel együtt „élhet át”.

A *Nem félünk a farkastól* című drá- mában, amikor George szerepében arról az „osztálytársamról” beszéltem, akit (miután véletlenül megölte apját és anyját) bolondokházába vittek, és azóta nem képes megszólalni, én - Albee uta- sításának megfelelően - hosszú szünetet tartottam, szinte kínosan, abnormálisan hosszú szünetet, hogy a közönségbe suly- koljam a pillanat jelentőségét. Ez a csend az én hangsúlyom volt. Az előző mondatok alatt titokban már előkészítet- tem, előre elfoglaltam a megfelelő test- helyzetet, hogy majd, ha itt a végszó, moccannom se kelljen, egyszerűen „úgy maradjak”, némaság és mozdulatlanság egyszerre álljon be a színpadon. Azután lassan mind mélyebbre engedtem magam a hallgatásba. Tekintetem a lazán kezemben tartott poháron nyugodott, egyenként leltároztam az üveg minden kis hibáját, minden kis alig látható karcot, foltot, ami látóterembe került. Ha visszagondolok, most is érzem összezárt ajkam izmaiban a pillanatról pillanatra növekvő feszültséget. És eljött a pillanat, amikor egyszerre el tudtam képzelni - voltak esték, amikor el *kell*ett képzelnem - , hogy többé nem tudok megszólalni. Akkor felkiáltottam végre, mintegy segítségért: „Márta! Márta!” - szinte erőszakkal tépve el egymástól ajkaimat; és a szemem rendszerint könnyes volt.

A közönség - ha nem is követte pon- tosan, mi történik, hisz Albee nem akarta eloszlatni a bizonytalanságot, éppen a bizonytalanság volt a mondani-valója - megérthette, vagy legalább megérezhette ezalatt, hogy George „barátja”, az elnémulás küszöbén álló apa-és anyagyilkos voltaképpen maga George; és hogy mit jelent életében az oly gyakran szörnyetegnek tűnő társ, mit jelent az asszony, „Márta”: maga a ki-ejthető szó, az emberi érintkezés, az élet lehetősége, maga a társadalom.

Ezek átélt pillanatok voltak. Nem a néma csend e most leírt tartalmát, dra- maturgiai feladatát „éltem át”, hanem

saját, mindinkább összezáródó szám iz- mainak növekvő feszültségét - és hozzá kezem laza ölelését a poháron. De ez még nem volt minden. Azt akartam, hogy a közönség is velem együtt érezze az én szám izmait, a fenyegető némaság, elnémulás borzalmát, és velem együtt jusson el a segílyt kérő kiáltásig. Érzé- keltem az egész nézőteret: elnémult és mozdulatlan dermedt, velem együtt. Ha egyetlen kis krákogást hallottam onnan letről, ha egy néző kicsit meg-mozdult kínjában és megreccsent feneké alatt a székek, nem hagytam abba a hallgatást, sőt, újra kezdtem, meghosszabbítottam a szünetet, folytattam, amíg úgy éreztem, mindannyian megértjük egymást, találkozunk a csendben.

Egész énem két összezárt ajkam köré gyűlt - de odagyűjtöttem a nézőket is. Ha nem érzékelem a nézőteret, ez a szünet nem lett volna realitás, nem lett volna megvalósítható, egyszerűen nem tudtam volna, meddig tartson. Diadalom, hogy őket némaságra kényszerítem, hogy nem hagyok megszökni senkit, ugyanannyira hatott rájuk, mint rájuk az, hogy én ajkam izmaiban érezkeltem a végleges elnémulás, a téboly rémületét. Megjelenő könnyeim és a női név segílykiáltása ebből az állapotból fakadt.

A színész nemcsak játszik - a színész szerepel.

(Folytatjuk)

ÚJ MAGYAR SZÍNHÁZ ALAKULT SZLOVÁKIÁBAN

A komáromi Magyar Színház védnökségével új színház alakult, a kassai Thália Színház. A lap interjút készített az új szín-ház igazgatójával, Beke Sándor rendezővel, aki az új színház problémáiról és feladatairól nyilatkozott. Az új színház első-sorban Kelet-Szlovákia magyar lakta területein tart majd előadásokat, s műsorán szerepelni fog a zenés vígjátéktól kezdve a klasszikus drámáig minden műfaj, hogy minél szélesebb igényeket legyen képes a társulat kielégíteni.

Magyar Szó, 1969. december 16.

dráma

lékszereplők." Az egész drámának - az írónak - legyen költői nyelve, s azon túl az alakokat nem beszédmodjuk jellemzi, hanem az, amit mondanak.

Az a kelepce, amelyet Németh a dráma lényegének tart, két módon jöhet létre: *vagy* úgy, hogy a hős cselekszik, s a sors mintegy körülfogja (Shakespeare módszere) ; vagy olyanformán, ahogy a görög klasszikusok hőseivel történik: a sors - környezet, emberiség - a cselekvő fél, a hős pedig vívódik, védekezik, menteni akarja a lelkét, becsületét. Németh ez utóbbi, klasszikus módszer híve, hiszen a 20. század nézőjének kevés alkalma van felelősségteljes tette, messze kiható cselekedetre, viszont „annál jobban ismeri az átvívódott északákat, jellemet próbára tevő helyzeteket, amelyekbe a világ követelménye, az önmagunkhoz való ragaszkodás szorít. Mint kezdő drámaíró, harmincévesen ilyen-nek ismerte meg a két világháború között a Magyarországon vívható és vívandó harc formáját, s ezért tudta leginkább épp ezt ábrázolni. Az ilyen harcot a kívülálló ugyan reménytelennek látja, de a drámai hős nem, s állhatatossága valójában az elpusztíthatatlan szívósság jele. „Így küszködött az egész magyarság régen, megkötött kézzel, a kétségbeeséstől kapva a reményt."

BENEDEK ANDRÁS

Vívódó lelkek

Németh László dramaturgiája

Tudósnak érzi magát a költő, ha ars poeticát, a drámaíró, ha dramaturgiát ír, de - szerencsére - olyankor sem tagadhatja meg önmagát. Az a dramaturgia, amely Németh László ifjúkori színi-kritikáiból, későbbi tanulmányaiból ki-olvasható, szubjektivitásában a legértékesebb: kitűnően megvilágítja Németh drámai életművét.

A jó dráma - Németh felfogása szerint - „egy jelentékeny ember vívódása", s a tragikus bűnnél fontosabb, hogy „az ember sok a világnak". A főalak indulata idézi elő a harcot és a szenvedést, s a kérdés csak az, hogy elég jelentős-e az ember, elég nagy-e az indulat, megrázó-e a harc. Ha a kiváló egyéniséget a végzet tiporja le, cselekmény és szerkezet jól megvetett drámai kelepccévé válik. Ilyenkor nem az események tobzódása az értékmérő, hanem a hős vívódásának forrósága és igazsága. „A drámát drámává a lelki történet teszi. Igazi színpada nem a világ, hanem a lélek." Ezt viszont zavarja a sok, túlságosan egyénített mellékszereplő. „A dráma szertartás, a főhős lelke töretik meg ben-ne, s a nagy ízlés nem engedi meg, hogy ebbe a szertartásba egyéniségük hangos kolompjával ministráljanak bele a mel

Jó érzések hínárja

Németh minden társadalmi drámájában szembetűnik a rendkívüli intellektussal megáldott, apostoli hivatástudattal megvert férfi és a „családüzemet" fenntartó, a polgári jólétbe illeszkedő asszony konfliktusa. A férfi későre ért meg, mintegy második pubertását éli a dráma idején. Családos ember már, serdülő vagy felnőtt gyermekek apja, ami-kor parancsoló erővel lép fel benne egy eszme, amely tűzön-vízen át meg akar valósulni. Fiatalon, a szerelem bűvöletében sem ő nem vette tudomásul tulajdon elveit, sem az asszony. A fiatalok páros vállalkozásba fogtak, kiszámíthatatlan kísérletbe, s most itt a tragédia, mert a két elv merőlegesen fordult. „Jó érzéseinkből lesz a hínár: az emlék, szeretet, felelősség gyilkos fonadék, ami-ben létünk értelmét bűnösen elveszítjük" - vallja egyik hőse. Asszony és család a szeretet ezer szálával köti ezeket a férfiakat a megutált társadalom konvencióihoz, a karrierhez és a polgári jóléthez. Tragikus kelepce: vagy az eszmét kell megtagadni vagy a család-dal szakítani.

Férfi és nő viszonyának ez a lélek-tani ellentéte a drámák keletkezésének idejébe, a Horthy-kor valóságába van ágyazva. A férfi vérbeli nemzetnevelő, egy jelentős könyv írója, akit felháborítanak a tarthatatlan közállapotok (*Villámfényénél*), érzi a közeledő világpusztulás előszelét, a németekkel betörő fasiszta veszélyt (*Cserezsnyés*), a nőiessé puhult magyar közélet alkalmatlanságát minden komoly ellenállásra (*Papucshős*), s a magyar élet szellemi és anyagi adottságaiból kiindulva szeretne szívetet vagy ellenállási göcöt teremteni (*Mathiászpanzió*, *Győzelem*, *Szörnyeteg*), Noé bárkáját, amelyen a kiválasztottakat ki-mentheti a vízözönből. Megpróbál szakítani a feudális előítéletekkel, közösséget létrehozni úr és paraszt között; intenzív kertgazdálkodással, népfőiskolával, kolostorszerű kis telepekkel atomjaiban újítaná meg a magyar élet formáit, teremtené meg az új élet modelljét. Az asszonyt viszont elbűvöli a meg-alkuvások árán szerzett jólét, s a közeledő fasiszmból csak a szervezethez veszi észre és a kiváltságos osztály újabb előnyeit. Ezek az asszonyok örültségnek tekintik a férj riadalmát, s igyekeznek terveit józan opportunizmussal meghiúsítani, kettejük kapcsolatát pedig akár öngyilkossági kísérlet árán is megvédeni. A dráma sodrában derül ki, hogy valójában a férfi az egészséges, az asszony pedig az „emberi örültség" képviselője. A férfit eszméi a néphez fűzik, s a hozzá csatlakozó fiatalok száján megszólal a jövő, a forradalom s a forradalomból való újjáépítés gondolata. Az asszony baráti, érzelmi kapcsolataival a tényleges vezetőhöz kötődik, s a hozzá szítók a fasiszmussal kacérkodnak. Ez a társadalom halálra van ítélve, mert „amikor a tehetségek örültnék látszanak, voltaképp a kor az örült - mondja Sántha professzor, *Szörnyeteg* hőse. - A tehetség az egyszerű, de szürkeségében is ép, erős élet hirdetője, s az emberek torzítják örültté ... Nem a lángész az örült ... Ők csak védekezni kénytelenek így vagy úgy az emberek örültsége ellen."

Ember és szerep

Németh történeti drámáinak majd minden főalakját ugyanazzal a jellemképlettel határozhatjuk meg: „szent, hős vagy szörnyeteg", de mindenképpen az intellektus és az erkölcsi erő óriása, aki szinte aszketikus módon él, ám eszmévilága az egész emberiségé.

Németh Lászlónak nem a küzdelem megindulása és folyamata, hanem annak lezárulása a legfőbb élménye.

Ezt fejezi ki, hogy a hős erkölcsi ereje többnyire öregkorral vagy fizikai gyöngeséggel párosul. VII. Gergely, Széchenyi, Galilei, Gandhi túl jár a hetvenen, Huszt fizikailag összetörte a börtön, II. József, Apáczai fiatal még, de halálos tüdőbaj rabja. A törődött test egy-felől kiemeli a lélek töretlenségét, más-felől arra utal, hogy az élet végénél, a küzdelem lezárulásánál tartunk.

A harc végét jelzi egy másik, gyakran használt eszköz: a hős egykori aktivitásának kifejezője, egy könyv, amely jóval a dráma kezdete előtt jelent meg. Könyvet írt Nagy Imre (*Villámfényénél*), Holly (*Papucshős*), Cseresznyés és a három professzor (*a Mathiász-panzió, a Győzelem és a Szörnyeteg hősei*); hasonló szerepet tölt be a Misztótfalusi, Apáczai, a két Bolyai, Széchenyi, Galilei könyve, Petőfi és Puskin életműve. Ez volt a tett - amely erkölcsi, politikai, tudományos értelmén túl írói tett is, s a hőst írói szerep vállalására is kényszeríti -, amellyel a hős beírta nevét a történelembe, de ez többnyire megtépett már a cselekmény elindulása előtt. Fordított előjellel Görgey is literátor: nála a hadvezéri tett zajlott le a múltban, s ez kényszeríti, hogy emlékiró legyen; „az írás ördöge” ösztökéli Semmelweis, s okozza vesztét, noha fölfedezése másra predesztinálná.

A hős szívósságát, töretlenségét gyakran érzékelteti lakásának aszketikus igénytelensége. Egyik színtér a társadalmi drámákban is a hős puritán dolgozószobája: egyszerű könyvvállvány, asztal, fekhely. A történeti drámákban ez még feltűnőbb. Gergely pápa addig él harmonikusan, míg egy cella mélyén lakhat, s ahogy tágasabb, díszesebb térségekbe kerül, egyre bizonytalanabbá válik, végül kénytelen eszméit megtagadni. József császár fokozatosan ébred rá céljainak reménytelenségére, s hátrálását, egyre mélyülő befelé fordulását mutatja az egyre szűkülő díszlet: az iroda, az egyszerűbb dolgozó, végül a kopár hálósza egy tábori ággyal. Ugyanígy halad befelé a néző Széchenyi gróf lakosztályába - és lelkebe: az utolsó felvonás színhelye azonos az előbbivel, de most egy állólámpa fénye csak a legszükségesebb bútorokat világítja meg. Gandhi lakásának berendezése: fonókerék, könyvvállvány, földre terített gyékény. Mindez látszólag külsőség; valójában a

dráma egyik vizuális eszköze, hiszen a lakásba a néző számára érzékelhetőbben van beírva lakójának egyénisége, mint arcába vagy tenyerébe.

Lenyűgöző ezeknek a hősöknek univerzális tudása és embersége. Bolyai korát meghazudtoló bájjal hódítja meg Marosvásárhely főrangú hölgyeit, a matematika, zeneelmélet és száz egyéb tudomány közt kályhákat fabrikál. József Bécs első udvaronca, aki egyéniségével megbűvöli a hercegnőket, aztán egyszerre négy titkárnak diktálja intézkedéseit, s a legegyszerűbb kérelmezőkkel is emberségesen foglalkozik. Gandhi az államügyek tárgyalása közben a fonókereket forgatja, s az alkirálytól a hindu gyerkőcig mindenkivel tud beszélni. Hasonló természetű Husz, Petőfi kapcsolata a néppel, Apáczai, Karádi viszonya diákjaihoz, Galilei a svájci zsoldosokhoz. Németh legtöbb hőse nemcsak lángelme, hanem *eszményi pedagógus is*.

Sűrűn alkalmazott írói fogás, hogy a személyes ellenfél nem lép színre. Henrik császár, Orbán pápa, Gauss - akiktől annyi szó esik a VII. Gergely, a Galilei, a két Bolyai történetében - testi mivoltában nem jelenik meg. Apáczai személyes ellenfelei (Basirius és a fejedelem) eltűnnek a dráma második felében. Széchenyi üldözője a császári rend-őrség, amelynek egy ügynökét látjuk csak, a jelenlétét érzékeljük a felvonás-közi házkutatásban. Görgey az ókori tragédiák hírnökeihez hasonló küldötteken át kapja Kossuth vádjait. József igazi ellenlábas a francia forradalom, Gandhié a feltámadó nacionalizmus, Semmelweisé a többi orvos ostobasága. A személyes ellenfélnek ez a háttérbe tolása vagy elszemélytelenítése modern élményekből táplálkozik ugyan, de egyben a görög végzetdrámák légkörét teremti meg a színpadon.

A szereplők egy része a társadalmi drámákban is bizonyos történeti erők hírnöke volt, az Ifjúság, a Nép, a Fasizmus vagy az Uralkodó osztály küldötte. Ott azonban kevesebb alak szerepelt, s a családi légkör módot adott árnyalt, egyéni ábrázolásokra. Különösen jól sikerült például néhány női figura, mint Sata, Lonka, Amál vagy túlfelől Viola, Gróti Ágnes. De családba, szexuális és aszexuális nők közé falazva magányosan áll a dráma hőse, szinte „süvít belőle a magány”. A történeti drámákban a hírnöktechnika még jobban megváltoztatja a szereplők arányait: a főhős ki-magasodik, a mellékalakok jelentéke

lenné zsugorodnak, privát egyéniségük a háttérbe szorul. Az író ezt a regényeiben követett módszer „fertőzetének” érzi, holott inkább a fiatalon kimondott elv egyre következetesebb érvényesülésének látszik.

A hírnökök nagy része barát vagy rokon, aki ostyába csomagolva vagy véletlenül közli a végzet üzenetét, s így át-tételezen képviseli az ellenérveket - legföljebb valami tudata alá rejtett szadizmussal. Vannak azonban baljóslatúbb vendégek, mint a Galileit faggató Maculano, a Huszt perbe hívó tridenti püspök, a József előtt megjelenő Pálffy kancellár, a Széchenyihez küldött Babarczy. Ezek az emberek már nemcsak az ellenfél megbízását hozzák, hanem lelkükben, magatartásukban egy atomnyi részét a kollektív ellenállásnak, amely épp ezekből a parányokból tevődik össze. Magasabb rangban és ideológiai szinten képviseli az ellenfél érveit Kaunitz herceg Józseffel szemben, Barberini Galilei tárgyalásán, Zarabella és Zsigmond a Hu-szén, Basirius, s a fejedelem Apáczaién.

VII. Gergely mondása - „szerettem az igazságot” - gyűjtőcíme lehetne Németh történeti drámáinak: csaknem mind erről szól. „Én az ember leghatalmasabb, legmélyebben gyökerező közösségi ösztönének ... az igazságszeretet, az igazság kimondásának kényszerét tartom - vallja Németh. - Az igazság: a közösség érdeke, hisz ez az a lámpás, melynek fényénél helyes irányba tud menni. Ezt a lámpást azonban nehéz, veszedelmes fenntartani.” S ez a „lámpatartás” egy életre szóló szerepet ad a hősnek, viselkedésében mindig van valami a színészi alakításból. Széchenyit romantikus drámahősök ösztökélték nagy gesztusaira, ami persze mit sem von le értékükből: ő maga és nemzete mintegy önmaga fölé emelkedett a hősi szerep következtében. Görgey, Petőfi tudatosan vállalja szerepét, amely az egyiknél a nemzeti önismeret, a másikkal a nemzeti önbecsülés elmélyítését szolgálja. Galilei tudóstól idegennek érzi a hősi szerepet, de ha egyszer belekontra-kodott az írásba, vállalja az írói etika törvényeit. Semmelweis élvezi szerepének szépségét, s barátai azt is látják, hogy ilyenforma gyönyörűség volt a szabadságharc egyik közösségi mozgatója.

Maga a szerep, kimondásra váró igazság sokféle lehet, de gyökere mindig etikai jellegű: konkrét társadalomformáló erején túl a hős becsületébe vág, s ezért oly keserves megtagadni vagy vezekelni érte. (Misztótfalusi, Széchenyi,

Husz, Galilei, II. József, Apáczai.) A vígjátéki formában hasonló tortúra vár Karádi tanár úrra (*Az utazás*). Kényes becsülete fölér Husz Jánoséval, csak-hogy Husz a máglya tövében tiltakozik szavai félremagyarázása ellen, Karádi egy szekrényből kibújva. Tisztelői elvárják tőle, mint Galileitől, Petőfitől, hogy „elveiért” vállalja a mártíriumot, noha ő más elveket vall, mint tisztelői hiszik: mintha a „szürkétől” azt kívánnák, hogy vagy fehér legyen vagy fekete. Karádi addig védekezik a jobb- és bal-oldali követelésekkel szemben, míg majdnem megüti a guta. Ez a „majd-nem” választja el Misztótfalusiától - s ad alkalmat arra, hogy megértesse: a szocializmus építése során sem lényegtelene a formahibák.

AZ emberi öröklés

Németh drámai hősei az erkölcsi erő és az intellektus lángelméi, akik eszmei síkon harcolnak, s úgy vélik, hogy az ellenfélnek is ilyen eszközökkel kellene küzdenie. Literátor létükre nem hajlandók tudomásul venni, hogy könyvekben mennyi forradalmi gyűjtőanyag van fölhalmozva, s épp ezért oly érthetetlen számukra az a követelés, hogy tessék ezt a könyvet a nyilvánosság előtt megtagadni - ami ilyen veretű ember számára a legkeservesebb tortúra. Az aszkézis érzéketlenné tette a testet, érzékennyé a lelket - ám ez az érzékeny lélek az ellenfél sérelmei iránt érzéketlen. Így az igazságkereső, józan, de makacs hősekben van valami jámbor, szent naivitás, a hatalom képviselőiben pedig valami nagyon is emberi rafinéria, kétszólamú erkölcs, machiavellizmus.

A történeti figurák nem aktivitásukban, hanem passzivitásukban válnak hőssé, üldöztetésükben és állhatatosságukban, amely néha már az esztelen konokságot súrolja. A cselekvés (a gondolat megszületése, kimondása), a tragédia első négy felvonása régen lejátszódott már, s mi csak az ötödiknek vagyunk tanúi, amikor a már kimondott szó végzettségűen nehezedik a hősré. Szophoklész, Racine és Ibsen után egyszerre klasszikus és jellegzetesen modern ez a módszer: gondoljunk Kafka szorongó életérzésére vagy O'Neill drámáira. A *modern végzet* - Némethnél - az *emberi természet*, amellyel az állhatatos jellem óhajtatlanul szembekerül. A klasszikus hősek autonóm emberek voltak, a mai nem az: nem tudhatja, mekkora kataklizmát kelthet fölmert és jóhiszeműen

vallott igazával. Kavics is elindíthatja a lavinát - de sziklafal legyen, ha megpróbál ellenállni neki. Klasszikus forma, történeti mez alól így szikrázik elő a mai mondanivaló: haladó eszmék és maradi intézmények konfliktusa; szellemi szabadság, emberi önérték s a dogmatizmus ellentéte; az érzelmi politikával szemben álló realitások vagy a hatalom machiavellizmusának kérdései.

Cselekvés vagy szenvedés tükrében mutatni be az emberi nagyságot egyszerűen írói alkat és módszer kérdése, s Németh hősei - Gandhi kivételével - az utóbbi jegyében fogantak. Maga az író szoborszerűen érzi őket, egyetlen emberi tudat mitikus magasságába növő alakjainak, a kígyókkal körülfont Lao-koonhoz hasonlóknak. Ez a kép legjobban a „vád” s a „szerep” kígyójával küzdő Széchenyi megrendítő drámájára illik, de a többitől sem idegen. *A II. József*, irodalmunk legszebb drámai elégiája, a sebezhető lélek szobra, akibe, mint szent Sebestyénbe mindenki belenyilaz. *A Galilei* a csapdába hullott élet-művészé, aki furfanggal próbálta zseniális fölfedezését az emberiség javai közé csempészni, s a szívszorító inkvizíciós jelenettel drámairodalmunk legmagasabb piederstáljára került. Gandhi a felvilágosult szent szobra, Apáczai az eszményi pedagógusé, s a sort lehetne folytatni.

Ám ez a szobor hasonlat másvalamire is utal: hogy a hős statikus jellegű, s mellette, vele szemben zúg a történeti erő k szele, dinamizmusa. A hős erkölcsi szilárdsága elvontan szemlélve szép és nemes, de problematikussá válik, mi-helyt hatalmi kérdésben csap össze individuális és közösségi erkölcs. II. József eszméivel nemcsak az értetlenség áll szemben, hanem a francia forradalom gyakorlata, a népek testvériségének elve, s ezen belül a magyar függetlenség gondolata. Gandhi fegyvertelen harca terhes eszmévé válik, mikor Nehrunak be kell rendeznie az új államot. Vagyis az *egyéni* igazsággal szemben egy *százmillió nagyságrendű* igazság áll. Németh egy tanulmányában azt hirdeti, hogy nemcsak a politikai tudománnyá lett machiavellizmus fegyvereivel lehet eredményesen harcolni, hanem az erkölcsi magasabbrendűség sterilnek látszó eszközeivel is. Gandhi példája kezdetben igazolta ezt a föltevést, s a végső kudarc sem zárja ki ezt a lehetőséget, hiszen az ember nevelhető. Ez az optimizmus egybeesik a történeti drámák végső

kicsengésével. A hős bukásával saját sorát berekeszti ugyan, de eszméje tovább él, s egyszer meg kell valósulnia. Az író épp azért ábrázolta oly szuggesztíven hősenek nagyságát, azért rendített meg pusztulásával, hogy eszméjét a közönség tudatába vesse.

Drámaírás és kísérlet

Életművében Németh három csoportot különít el: a társadalmi drámákban a Horthy-kor értelmisége jobb részének bűntudata szólal meg, tiltakozásul a fennálló viszonyok ellen; a történeti drámák zöme a Rákosi-időben a lélek méltóságának védelmében íródott; a harmadik korszak drámaiban kisebb a lírai ösztönzés, ezek általános emberi problémákkal foglalkoznak, s épp ezért az eddig alkalmazott formát sem követelik oly erősen.

A klasszikus (analitikus) forma, amely az eseményeket a katasztrófa köré tömöríti, s a cselekményt a földidézett vagy ki-pattanó előzményekkel lendíteti tovább, jól megfelelt Németh alkatának. De szenvedélyes kísérletező lévén gyakran kísértette a másik, az összerakó forma, amelyet más-más módon Shakespeare, Schiller, Brecht is alkalmazott. A szín-ház efféle forradalmasításának gondolata azonban inkább kultúrtörténeti belátásból, mint szubjektív indulatból fakadt, s így már az indulás pillanatától fogva a kísérletezésnél fontosabbnak bizonyult a szenvedélyesen hangoztatott mondanivaló a megszokott formákon belül.

A témák persze önmaguktól vajmi ritkán sűrűsödnek zárt egységbe, s már a három professzor drámájánál feltűnt, hogy előzményként mindegyik föltelez egy korábbi konfliktust a hős és felesége között, amelyet klasszikus recept szerint a szereplők elbeszéléséből ismerünk meg. Később még erősebbé válik az extenzív teljesség vonzása: a megírt Galilei mögött ott szunnyad egy, az egész életet felölelő verses trilógia terve; regény-tervből sűrűsödött össze a *II. József*; nagy tanulmányból csapódik le a *Széchenyi*. A másformában megírt vagy elvetelt tervek beleépülnek a drámákba, s *epikai többletként* igen plasztikussá te-szik a főalakot, akinek jelleme így nem-csak a színpadon látható cselekményből rajzolódik ki, hanem egy egész élet több más, fontos kalandjából.

A Bolyai-témának el is készült a tizenöt képből összerakódó epikus kidolgozása, de jobban sikerült a sűrített,

négyfelvonásos változat, amely a bevált formában, történeti köntösben folytatja és mélyíti el a Mathiász-panzióban fölvetett pedagógiai problémát. De Bolyai Farkas pedagógiai szenvedélye jobb anyaggal találkozott, mint Hódi professzoré. János lángelme, s alkalmas arra, hogy az apa nevelői igényét betöltse. Apa és fiú heves összecsapásokban kulmináló ellentétét az is motiválja, hogy ugyanazt a leányt szeretik. Ez a szerelmi szál s a bujkáló, majd kirobbanó érzelmi szenvedély újszerű vonás az intellektuális szenvedélyekről szóló drámák sorában, és erősen hozzájárult a nagy szín-padi sikerhez. Viszont regényszerű maradt a *Nagy család*, amely több kísérlet után két estére szóló hét felvonásával sincs drámailag befejezve. Itt is van egy érdekes újdonság: főszereplője asszony, ellentétben a férfiközpontú Németh-drámákkal.

Ennek a harmadik drámapériódusnak legmélyebb darabja, a *Gandhi halála* is magán viseli az új formakísérletek jegyeit. Az egymás mellé rakott képekben föl villan a kontinensnyi India minden jellegzetes nemzetisége és tája, maga Gandhi pedig mint kezdeményező, cselekvő ember új hangot üt meg a védekező hősök karában. Az összerakó módszer azonban inkább tehetért, ugyanis minden epizód a főhősre koncentrálódik, s ő az ismétlődő szituációkban mindig ugyanúgy viselkedik: lecsillapítja az egymással torzalkodó hindu és mohamedán küldöttségeket. A sok hasonló helyzet, rokon funkciót teljesítő, elnagyoltan ábrázolt mellékszereplő megnehezíti a dráma színpadra állítását a remek főalak s az eszmei gazdagság ellenére. A *Csapda* Puskin példáján át a kelet-európai írósorsról szól: a környezet elpusztítja azt, aki túlságosan nagy neki. Váltakozó képsorok mutatják a költő lakását s a külvilágot. Ez a Shakespeare-től tanult kettős cselekményvezetés láthatóvá teszi ugyan az el-lenfeleket, de mégsem olyan pregnánsan, mint a korábbi művekben, ahol a láthatatlan ellenfelet a végzet hírnökei kép-viselték. A legfrissebb alkotás, *Az írás ördöge* ismét visszakanyarodik a klasszikus szerkezethez.

Kísérletszámba megy a verses forma felújítása is, hiszen régóta kiment a divatból a tragikus emelkedettségnek ez a hagyományos kifejezője. Némethet viszont annyival is inkább izgatja, mert Ady nyomán s ősi példákra rájött a magyar verselésnek egy alig észlelt saját

ságára, a „tagolásra”. A megszokott ötös-hatodfeles jambustól elszakadva tagoló versben írta meg a *Sámsont*, majd a *Négy prófétát*.

Kötött és kötetlen beszéd középútján áll az a sajátos drámai (költői) nyelv, amely kezdettől fogva jellemzi Németh műveit. Ez a *nyelvi többlet* az irodalmiság egyik kritériuma: „az alkotás he-vét, igazságát épp az bizonyítja, hogy csak új nyelvi fogásokkal lehet kifejezni.” Már a *Villámfény*nél mondatai is tömörebbek a megszokottnál, s ez az új-fajta próza később mind gazdagabbá válik. A történeti drámák alakjaihoz különösen jól illik ez a nem hétköznapi, költői képekkel, furcsa mondattani alakzatokkal telezsúfolt irodalmi műnyelv. Gazdag, színes szövedék ez, amelynek fölvetője az író sajátja, keresztszála pedig a történeti alakoké: az ő írásaikból, leveleikből, mondásaikból van sodorva. A szöttes mintáin virít a kor és a környezet színe, elnyúlhatatlan egésze az író bélyegét viseli. Tudatos művészettel ki-dolgozott nyelv ez, külön tanulmányt érdemelne azon a nyomon, amerre az író mutatott a *Széchenyi* egyik passzusával kapcsolatban. A színészek nehezen harapnak rá ezekre a szokatlan, bonyolult, nehéz mondatokra, de mikor a szöveg „megérett”, elfelejteni sem tudják, nem hibáznak benne: együtt szárnyalnak vele.

Színház papírból

Festményen az alakokat árnyékuk teszi plasztikussá; Németh drámai opuszát - amelyet eddig a feltételezett írói szándék megvilágításában néztünk - a kritika. A vádakat körülbelül így lehetne összefoglalni: Németh társadalmi drámái elutasítják ugyan a fasizmust, de a marxizmussal nem vállalnak közösséget. Ugyanazok a nézetek érvényesülnek itt is, mint az író tanulmányaiban: harmadikutas megoldást keresnek valami specifikus magyar lehetőség szerint, az el-osztás forradalma helyett a minőség forradalmát, az ember egyéni, erkölcsi meg-újhdását, ami nem végezhető el a társadalmi változás útján. Alkalmasabb erre az apró, szigetszerű szellemi közösségek s az apostol-forma mintaemberek példája. Ez az utopisztikus szemlélet szükségképpen tévútra viszi a hősöket, de a drámák - akár az írói szándéktól függetlenül is - reális életábrázolásukkal és tragikus befejezésükkel épp azt bizonyítják a néző előtt, hogy a Horthy-kor társadalmi problémái nem oldhatók meg reformokkal, egyéni kísérletekkel. Ha-

sonlóan bírálható a történeti drámákat vezérlő elképzelés, hogy a történelem legfőbb mozgatói az eszmék, amelyek egy-egy nagy egyéniség alakjában, sorsában vannak megszemélyesítve. Drámaíró persze nemigen tehet mást, mint hogy egyszeri esetté konkretizálja a történeti erők konfliktusait, de Németh túlzottan kiemeli hőseinek egyéni helytállását, etikuss magatartását, s homályban hagyja ennek közösségi indítékait. Az ellenfeleknél az elvont „emberi örökség” mód-szerei látszanak ugyan, de lényege, a reakció hatalomhoz való ragaszkodás igazi oka, az érdekek hálózata kevésbé.

A hősök intenzív ábrázolása, aszketikus, literátor, pedagógus és apostoli természetű, a verem, amelybe belehullanak eszméik megtagadásának kényszerével, számos kritikusnak sugallta azt a gondolatot, hogy az író valójában önmagáról, saját életének kalamitásairól írt. Erre aránylag könnyű bizonyítékokat találni Németh életvitelében, önéletrajzi írásaiban. Persze a hősöket épp az teszi ilyen szuggesztívvé, hogy ereikben az író vére folyik, sőt az is igaz, hogy sok drámának volt életrajzi kipattintója. Csak-hogy - vallja Németh - „a drámaíró az egyetlen, aki akár mennyit vet is ki lelke lávájából, sosem írhatja önmagát, tán nincs is önmaga”. Más szóval: életrajzi, irodalomtörténeti érdekessége lehet az efféle egybeeséseknek, de a dráma igazi kritériuma ennek az ellenkezője: mennyire sikerült az egyedi élményt tárgyalgossá tenni.

Sűrűn hallott és olvasott vád, hogy Németh alakjai szócsövek, művei dramatizált esszék, könyvdrámák, amelyek jobban érvényesülnek két könyvfedél közt, mint a színpadon.

Németh fiatalkori vélekedése szerint „a színházi játéknak a költőt kell szolgálnia, ahogy a költő is szolgája csak egy drámai eszmének, amelyet az élet rajta át akar kimondani”. A lényegre tapint az a megjegyzés, hogy „minden dráma maga teremti szerkezetét”, de kevésbé találó az a következtetés, hogy mindez csak az író indulatától függ. Az eszme kifejeződésének *indulata* s a kifejezés *módja* nem azonos fogalom. Ez utóbbinak lényeges alkatrésze a szerkezet, amely logikai megfontolás eredménye, s amelyet nemcsak a dramaturgok képzelnek „valami matematika félének”, ha-nem az író is, mint a *Galilei*, a *Cromwell*, a *két Bolyai*, a *Nagy család* terveiből kiderül. A színpad mesterei oly-kor tán ösztönösen vagy rutinból szer-

kesztettek, de a logika lépései még akkor is nyomon követhetők, sőt kiigazíthatók, ha az író vétett a belső logika ellen. Némethnek igaza van abban, hogy a következetesen keresztülvitt terv nem egyedüli kritériuma a nagy drámának, legalább annyira „a játéknak percről percre helytálló, lebilincselő volta”, ám ebből épp az következne, hogy ezt helyenként akár az írónál is jobban tudja a rendező vagy a színész, aki állandóan érzékeli vásárra vitt bőrén.

Némethtel érzékeny természete s a színházi világgal való sűrűlódásai sok bemutatóján megbánatták a kollaborációt, s ő az ellentétek áthidalását kezdettől fogva a szövegnek előadás előtti publikálásában kereshette. Már a *Tanú* meg-szünte idején újabb folyóiratot akart indítani, egy „papírszínházat”, füzeteként egy színdarab rendezői utasításokkal, beszélgetések, próba közben, színész és író vitája egy-egy alakításról, hiszen a jó dráma sem unalmasabb olvasmány a jó regénynél. Ez - úgy hiszem - végletesen irodalmi, színházellenes álláspont, s ebből az a baj származott, hogy az író szemléletében széthasadt a könyv és a dráma fogalma: fontosabbnak érezte az egyéni szöveg integer közlését a kollektív előadásnál. Holott a dráma elsősorban nem az olvasó, hanem a néző tetszésére pályázik.

Másodvirágzás vagy modernség?

A történeti dráma, amely kimagasló helyet foglal el Németh életművében, mint műfaj a múlt század öröksége, s ritka kivétellektől eltekintve nem tudta áttörni a nemzeti és nyelvi határokat. Világsikert azok a modern művek arattak, amelyekben a történeti vagy mitológikus tárgy valami formai újítással párosult. Shaw vagy Dürrenmatt műveit a történelem ironikus szemlélete jellemzi, s a tudatosan alkalmazott anakronizmus. A franciák - Giraudoux, Sartre, Camus, Anouilh - szürrealista játékosággal helyettesítik a reális tényeket. Bruckner megkettőzi a színpadi illúzió realitását, Brecht elidegeníti tőle a nézőt. A különböző törekvések közös vonása: az *értelem* közbeiktatott kontrollja segítségével a történelem demisztifikálása, a hősök deheroizálása, a realitás illúziójának megtörése.

Németh a klasszikus mintákat követi abban, hogy nem borítja fel a realitás illúzióját. Ha alakjainak nyelve eltér a hétköznapiétól, ez a stilizálás nem a modernség vagy az absztrakció, hanem a

költőiség, a történeti légkör illúziója felé tart, s koturnust ad a szereplők lába alá. Németh mítosszá emeli ugyan a történelmet, amelyben a hős sorsa, magatartása, erkölcsi szilárdsága a példa, s alakja szinte emberfölöttivé nő - de *modernül és profánul mitizál*.

Némethnek nincs szüksége arra, hogy a szenvedély fellobbanásai közé beiktassa az értelem kontrollját - ironiát vagy elidegenítést -, mert ő *magát az értelmet emeli szenvedéllyé*, teremt mítoszt köré. A cselekvés, amellyel hősei felkavarták a világrendet, indulataival és szenvedélyeivel együtt régen lezajlott már, s amit látunk, a védekező ember drámája *értelmi állásfoglalás a világgal szemben*, ennek átélését várja az író a nézőtől. Ez az újítás nem olyan látványos, mint a formabontóké (anakronizmus, ironia, sokk, elidegenítés stb.), hiszen látszólag nem egyéb, mint az ókori végzetdráma felfrissítése. A lényeg mélyebben van: *Németh emberszabásúvá teszi a végzetet*.

Polgári drámaírók nem ok nélkül keresték az ókori ananké mását: annak idején ez tette emberfölöttivé a tragikus hőst. Ibsentől O'Neillig sokan hitték, hogy a modern végzet az ember alkatába van írva a meg nem változtatható öröklött tulajdonságok folytán. Sartre jobban megközelítette az igazságot, mi-kor így kiáltott fel: „A pokol: a többi ember.” Németh formulája még kézen-fekvőbb: a végzet az emberi örültség.

Oidipusz bűne a múltban játszódtott le, de az istenek szándékából; Oresztész bűnök láncolatát teljesíti ki a magáéval, s végül Pallasz Athéné oldja fel. Németh hősei maguk ismerték fel az igazságot, amelynek hirdetése az emberi világrend kelepcejébe taszította őket, s emberek ítélnének felettük. És ez még-sem csorbítja a végzetszerűséget.

A nagy tragédiák olyan hatalmas szenvedélyek tengelye körül forognak, mint szerelem, becsület, hazaszeretet. Tekintélyes csoport szól a hatalmi szenvedélyről: valaki magának akarja megkaparintani (Macbeth, II. Richárd), vagy visszacserezni (Hamlet, Lear), vagy megőrizni a veszély viharában (Oidipusz, Kreon). Németh drámáiban is nagy szerep jut a hatalmi szenvedélynek, de itt a klasszikus formula visszája látszik. Az ő alakjai a gondolat hősei, s *nem maguknak akarják a hatalmat*, hanem az értelem számára, az emberiség kollektív javáért. Ez a meditáló hős többnyire épp az erőszak ellen lázong, s végül sem juthat el

Hamletként az erőszakig. Az ő heroizmusának véglete a *helytállás*.

A tragédia műfaja kiveszett a modern színházból. Már az elnevezés is annyira riasztó, hogy a legtragikusabb új dráma színlapjára sem meri kiírni egyetlen író vagy színigazgató se. Viszont a tragikum igénye - filozofikus mondanivaló, emberi nagyság, nagyszabású cselekmény, megrendítő és mégis fölemelő bukás, költői nyelvezet - sem a drámairodalomból, sem a közönségből nem veszett ki. Világszerte sok és sokféle kísérlet történt és történik arra, *hogyan* megtaláljuk ennek a nagyszerű élménynek modern ki-fejezési formáját, s ebben a sorban Németh László kísérlete ugyanolyan rangú, mint világhíres pályatársaié.

A PÁRIZSI OPERA VÁLSÁGA

Az intézmény, amely 50 éve még Párizs szíve volt, ma nyomorog és agonizál. A lap ismerteti azt a ténymegállapítást és javaslatokat egyaránt tartalmazó memorandumot, amelyet kormány megbízásból 1968-ban Jean Vilar szentelt a problémának. Vilar szerint három válság olvad egybe: a művészi, az anyagi és a közönség válsága. Hiányolja például a tudatos és tervszerű műsorpolitikát; 1966 szeptemberében például az igazgató még nem tudta, mi lesz a decemberi műsor, holott külföldön 2-3 évre előre ismert az operaszézon. A jelentés kifogásolja a túl kényelmes munkakörülményeket: a zenészek napi három órát próbálnak félórás szünettel, a kórus másfél órát, negyedórás szünettel, az élvonalbeli művészeknek pedig nincs próbakötelezettségük. Ez művészi következmények mellett anyagi konzekvenciákkal is jár; ezért a sok túlóra, amelyek a teljes béralap 135%-át veszik igénybe, vagy pedig két napi teljes pihenést vonnak maguk után. Így aztán nem csoda, hogy az Opera költségvetésének 76%-át személyi költségek teszik ki és egy operaelőadás négyszer annyiba kerül, mint egy Comédie Française-beli produkció. Vilar nagyon alacsonynak tartja a helyárat is. 1913 és 1966 között a kiadások 693-szorosra nőttek, a helyárat azonban csak 200-szorosra. Ez minden szubvencionálás ellenére is helytelen. Vilar végül javaslatot tesz, hogy ha már új operát építeni nem lehet, legalább a meg-levőt használják ki jobban s költöztessék ki az oda nem való hivatalokat (rendőrbiztosi iroda, különböző. országos illetőségű építészeti hivatalok stb.)

Figaro, 1969. december 8.

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Cela a commencé il y a un quart de siècle.

La libération de la Hongrie en 1945 signifiait dans la vie théâtrale également un commencement radical. Cette composition relate de la saison théâtrale tronquée de 1945 à Budapest, donne connaissance de quelques déclarations de l'époque, qui reflètent l'atmosphère politique et les difficultés de la reprise après les dévastations de la guerre.

***Olga Siklós:
Exigence de héros et drame de production.***

Une étude étendue et intéressante de l'auteur paraîtra prochainement en librairie traitant l'histoire du drame hongrois dans la période 1945-1956. La partie de cette étude que nous publions ici s'occupe du schématisme ayant pris forme dans les années de la cinquantaine, respectivement de la lutte dirigée contre ce schématisme.

***József Majoros:
Un portrait irrégulier de László Vámos.***

László Vámos, metteur en scène en chef du Théâtre de l'Opérette, depuis la mise en scène de Hamlet au Théâtre Madách, s'est acquis partout en Europe une réputation d'artiste connu et reconnu. Toutefois, la discussion se ranime de temps en temps autour de ses mises en scène. On prétend qu'il porte ses efforts plutôt à la composition du spectacle qu'à l'expression des profondeurs et finesses psychologiques. L'auteur de l'article a suivi la mise en scène par László Vámos de la Rose Tatouée depuis les répétitions de lecture jusqu'à la présentation, voulant donner ainsi une image complète et authentique de la méthode de travail du metteur en scène.

***Katalin Honti:
Recontre avec un drame.***

Le Théâtre de Madame Déry a présenté dans cette saison le drame de László Németh intitulé A la lumière de l'éclair. Le metteur en scène Ferenc Szécsi raconte ce que cette oeuvre a signifié pour lui il y a trente ans et comment elle l'a suivi au cours de toute sa vie. Enfin il vit son voeu intime s'accomplir en ayant pu mettre sur scène cette pièce dramatique et prouver que ce drame excellent a résisté à la morsure du temps, il a encore quelque chose à dire pour le spectateur de nos jours également.

***Péter Molnár Gál:
Kállai prend du café.***

Ferenc Kállai est un de nos leading-acteurs pour ainsi dire dès les débuts de sa carrière. Ces dernières années son art est parvenu à sa maturité et il est devenu un acteur jouant des rôles de caractère avec des capacités exceptionnelles. Les écrivains et les metteurs en scène devraient prêter plus d'attention à lui, dans sa période actuelle de grandes réalisations. L'auteur de l'article analyse aussi d'une façon générale les problèmes du manger et boire sur la scène.

***István Gábor:
Artiste affligé dans un hôtel de Lénine.***

Kálmán Latabár, un des plus grands comiques de la Hongrie vient de décéder. Cet article trace le portrait de l'homme et de l'artiste en relatant les épisodes d'une tournée.

***Miklós Gábor:
Ce que je peux raconter.***

L'acteur éminent du Théâtre Madách dans sa nouvelle étude d'atelier donne une fois de plus

des idées originales sur les secrets du métier. Il évoque le processus intellectuel et psychique de son travail dans la création d'un certain nombre de ses grands rôles.

***András Benedek:
Âmes tourmentées.***

Cette étude de dramaturgie analyse l'art de László Németh, un des plus grands écrivains dramatiques hongrois du XX^e siècle.

***László Németh:
Le diable de la plume.***

Notre périodique donne le texte intégral du nouveau drame de l'auteur traitant de la conscience ardente des responsabilités par l'intermédiaire du destin d'Ignace Semmelweis.

Ára: 12,— Ft



ROMELTAKARÍTÁS A NEMZETINÉL 1945 TAVASZÁN