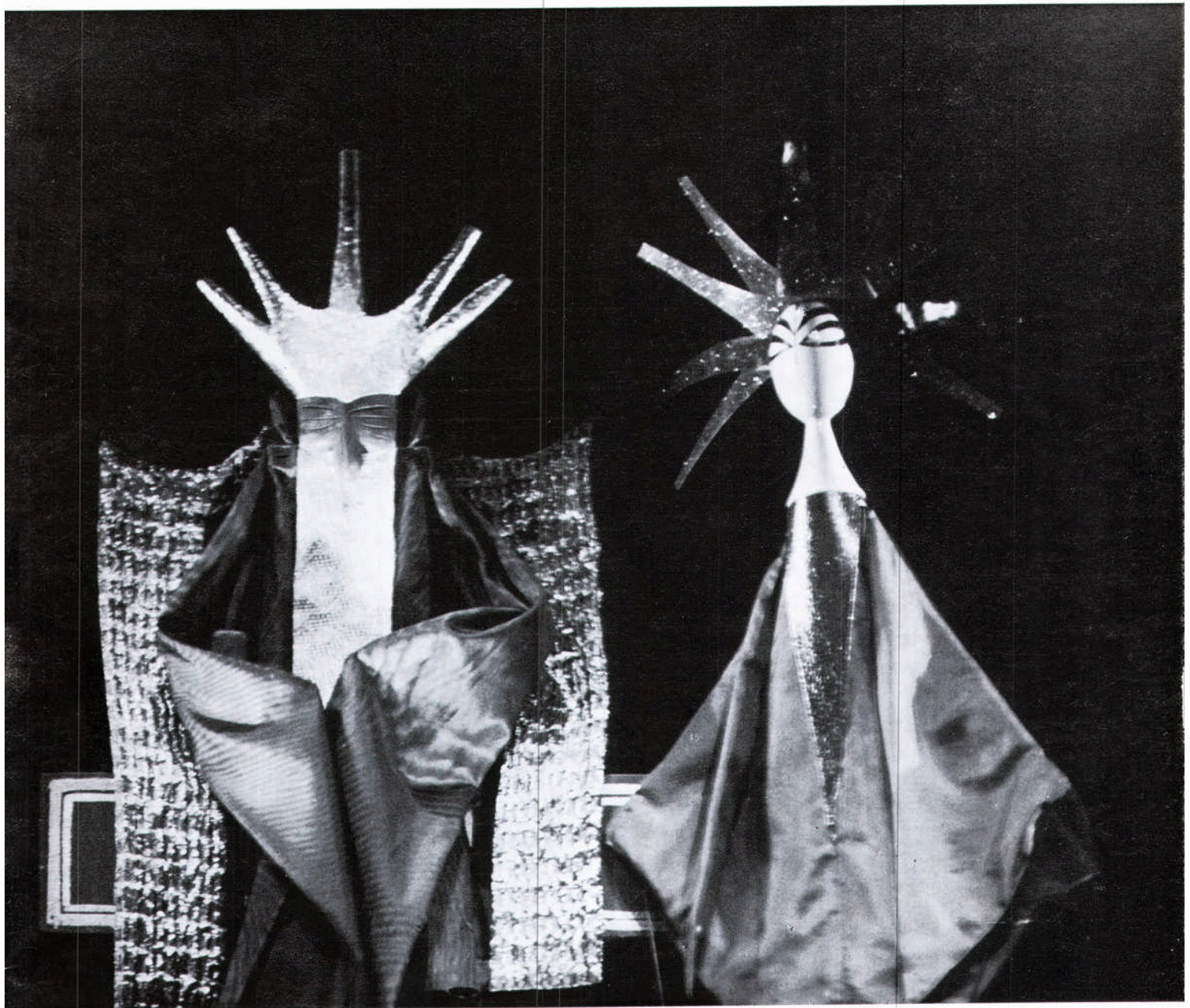


SZÍNHÁZ



*Koltai Tamás: A Bánk bán megvívott csatája • Molnár
Gál Péter: Ah és oh! • Gáll István: Kabarék • Szántó
Erika: Gondolatok a televízióról • Földes Anna: Bábok
és emberek • Galgóczi Erzsébet: A főügyész felesége*

1970.
JÚNIUS



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

III. ÉVFOLYAM 6. SZAM

1970. JÚNIUS FÖSZERKESZTŐ:

BOLDIZSÁR IVÁN SZERKESZTŐ: CS.

TÖRÖK MARIA

Szerkesztőség:

Budapest, VI., Nagymező utca 22-24.

Telefon : 124-23 0

Megjelenik havonta

A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk

Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest, VII., Lenin körút g-1 t

A kiadásért felel:

Sala Sándor igazgató

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál

(Budapest, V., József nádor tér s.)

a 61.238. számú egyéni csekkszámmon

és a 61.066 számú közületi csekkszámmon

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



70.0916 - Athenaeum Nyomda, Budapest

Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A kéziratot nyomdába adtuk 197c. IV. z.

A FÉNYKÉPEKET IKLÁDY LÁSZLÓ

KÉSZÍTETTE,

A BÁBOK ÉS EMBEREK CÍMŰ CIKK

ILLUSZTRÁCIÓI ÉS A CÍMKÉP: MTI FOTO

(KELEZI ÉVA)

A CÍMLAPON:

JELENET BRITTEN A PAGODÁK HERCEGE CÍMŰ

BABSZÍNHÁZI ELŐADÁSBÓL

TARTALOM

magyar játékszín

KOLTAI TAMÁS

A Bánk bán ütegvívott csatája (1)

Két tanulmány és egy előadás vallatása

MOLNÁR GÁL PÉTER

Ah és ott! (8)

Bessenyei Ferenc Bánk bánja

D. FEHÉR ZSUZSA

Játéktér az új Bánk bánhoz (12)

GÁLL ISTVÁN

Kabarék (13)

fórum és disputa

SZÁNTÓ ERIKA

Gondolatok a televízióról (15)

négyszemközt

FÖLDES ANNA

Bábok és emberek (18)

Beszélgetés Szőnyi Katóval

világszínház

SZÉKELY GYÖRGY

Távol New Yorktól (22)

Az amerikai színházi kultúra kevésbé ismert rétegei

WEGENAST RÓBERT

Svoboda színpada (26)

DOBÁK LAJOS

Élmény és tanulság (28) A

bukaresti fesztiválról

színháztörténet

PÉTERFFY IDA

Egy 18. század végi „Kellemetes Vig-játék” (29)

KUNSZERY GYULA

Színház - Budán (32)

szemle

BALOGIT GÉZA

Gondolatok a képtárban (33)

Varga Mátyás kiállítása a Nemzeti Galériában

dráma

GALGÓCZI ERZSÉBET

A főügyész felesége (34)

magyar játékszín

vannak: „A darab dramaturgiája állandóan méltatlan helyzetben felejtí hősét”. És: „...a *Bánk bán*ban mindig rosszabb színésznek látszunk - mert illusztrálni kényszerülünk -, mint amilyenek valójában vagyunk.” Végső következtetése pedig az, hogy Katona drámája „dramaturgiai beavatkozást kíván.”

Bessenyei érvelése azért érdemel megkülönböztető figyelmet, mert a költő-esztéták, irodalomtörténész-kritikusok véleménye mellé odahelyezi a nem kevésbé illetékesét: a *Bánkot* játszó színészét. És nem mentséget keres maga vagy mások számára. Ellenkezőleg: a bevallott sikertelenség okát kutatja. Megelégedte, hogy minden színész - ő maga is -- menekül a szereptől. (Nemcsak képletesen: írásában idézi a századvég hősszínésének, Nagy Imrének ismert esetét, aki miután a Nemzeti Színház 1891-es

bécsi vendégszereplésén megbukott Bánkként, lemondta a másnapi *Tragédia*-előadás Ádámját, és hazaszkökött Pestre.)

Bessenyei szerint *Bánkot* eljátszani több mint kockázatos. Egyetért. Hevesivel, aki ezt írta: „*Bánk* szerepével soha egyetlen művész sem tudott igazán megküzdni.” Már ezért is tiszteletre méltó az a napjaink könnyű sikereket hajszoló, felületesszínjátszógyakorlatában szokatlan megszállottság, amellyel Bessenyei a *Bánkrejtély* megoldását kutatja. Vállalta a kétszeresen hálátlan feladatot: a szerep eljátszásán kívül a szerep tanulmányigényű elemzését, pedig sokak szemében gyanús a tollforgató színész vagy rendező. A *Bánk bán* színpadra állításához azonban hozzá sem lehet kezdeni alapos elemzés, értelmezés nélkül. Katona drámája valóban „lélektani részletezéseket, tanulmányyszerű belemélyedést kíván”, mint Szerb Antal írta.

S ha erre gyakorló színházi emberek vállalkoznak, nemcsak az irodalomtörténet, hanem legfőképpen a színházművészet nyer vele. Most ez történt. Bessenyei Ferenc másfél évvel ezelőtti tanulmánya után a SZÍNHÁZ múlt havi számában Both Béla rendezői felfogásával is megismerkedhettünk. A kettőjük szövetkezéséből létrejött előadás, a Nemzeti Színház új *Bánk bánja* bizonyíték az egyszerre teoretikus és szcenikai megközelítés eredményessége mellett.

Színháztörténeti adósság

Éppenséggel a színháztörténetnek van adóssága a *Bánk*-perben. Azért Kárpáti Aurélt idéztem mottóként egy színházi előadás elemzése elé, mert az „újraér

tékelő, elfogulatlan kéz”, amelyről be-szél, s amely hivatva van a *Bánk bán* revízióját elvégezni, erényeit és hibáit felmérni, meggyőződése szerint csak a rendező és a színész lehet. Az iroda-lomtörténet ugyanis már elhelyezte Katona drámáját. Nemcsak mint politikai drámát, a 48 előtti Magyarország társadalmi elégedetlenségi mozgalmainak hű tükrözőjét, hanem mint műalkotást is. Kárpáti Aurél ebben a vonatkozásban is lexikonba illő tömörséggel határozza meg a dráma helyét: „A *Bánk bán* elhibázott remekmű. Nem tökéletes alkotás, mégis remekművé, nekünk legnagyobb drámánkká avatja cselekményének, alakjainak, helyzeteinek színpadra teremtése, dikciójának abszolút drámaisága, költői heve és plaszticitása, karaktereinek akcióban megnyilatkozó benső fejlődése. Remekmű, bár árnyfoltjai is a zseni arányait mutatják.”

„Elhibázott remekmű” az egyik oldalon - „nekünk legnagyobb drámánk” a másikon. Az irodalomtörténetnek ezt a tudathasadásos ítéletét a színháztörténet nemcsak helybenhagyta, hanem a megoldatlan előadásokkal még erősítette is.

Az az érzésem, hogy a *Bánk* bánnal az okozta a legfőbb problémát, hogy csak tankönyvi szinten értjük. Tiszteljük és értékeljük benne nemzeti drámánkat, ismerjük a kort, amelyben létrejött, a kor-problémákat és a megoldásukra szerveződött társadalmi mozgalmakat. Ennyi bőven elég egy átlag *Bánk*-felfogáshoz. Egy második gimnazista négy mondatban minden elmond Katona drámájáról, amit tudni illik róla. Mindössze néhány címszóra van szüksége: idegen elnyomatás, jogtiprás, nemzeti függetlenség, magányos hős. Mindez XIX. századra fordítva: reformkor, Habsburgok, szabadságharc. Körülbelül így él mindannyiunkban a *Bánk bán*. Ennyit tudunk róla.

Szokatlan módon a színháztörténet figyelmeztet arra, hogy lényegében nem tudjuk: mi történik magában a darabban. És főleg: mi miért történik, Mihelyt ezeket a kérdéseket firtatni kezdték, ki-derült: „A szükségszerűség ércgyűrűje nem oly szoros, mint ahogy a tökéletes tragédia megköveteli.” (Szerb Antal). A következtetés levonásakor Bessenyei ajánlja a legdrasztikusabb megoldást: dramaturgiailag kell helyreállítanunk a drámát. Restaurálni kell, miként Teleki Kezycét, irodalmi kötőanyaggal meg-erősíteni az omladozó részeket, különben nem jön át a rivaldán.

KOLTAI TAMÁS

A *Bánk bán*

megvívott csatája

Egy előadás és két tanulmány vallatása

„a *Bánk bán* megérdemelné, hogy végre elkövetkezzék revíziója, s újraértékelő, elfogulatlan kéz mérje föl erényeit és hibáit.”

(Kárpáti Aurél)

Kárpáti Aurélt idéztem, de idézhettem volna Vörösmartyt, Gyulait, Arany Jánost, Szerb Antalt vagy Hevesit - mindazokat, akikre Bessenyei Ferenc is hivatkozik *Bánk*-tanulmányában (*Bánkról gondolkodom, SZÍNHÁZ 1968/1.*). Bessenyei tanúként hívja segítségül őket a *Bánk*-perben, amely a mű születése óta folyik, és máig sem ért véget. Mindannyian ugyanarról beszélnek: a *Bánk bán* dramaturgiai fogyatékoságairól. Arról, hogy „egy tragédiánkban sem egyesülnek nagy hibákkal oly nagy erények, mint a *Bánk bán*ban” (Gyulai), hogy „legkevésbé sikerült *Bánk* karaktere” (Vörösmarty), hogy „tömegsiker sohasem aratott” (Szerb Antal), hogy „a költői zsenialitás állandóan keveredik a színpadi kezdetlegességgel” (Hevesi).

Bessenyei - filológiailag megtámogatva magát idézetekkel - még tovább megy. Gondolatmenetének lényege az, hogy a *Bánk bán*ban hibás szituációk

Bessenyei most eljátszotta Bánkot. Az eredeti drámát. Önként adódik a feladat: összevetni szerepelemzését és az alakítását. Izgalmas vállalkozás. Vajon ki győz: az elmélkedő vagy a színész? Vajon ellentmond-e önmagának írásban és a színpadon? Vajon megoldható-e a szerep egészében és részleteiben, vagy valóban nem segít más, mint a dráma átírása?

Ez a kérdések egyik része. A másik szembesítés: a rendezői koncepció és a megvalósult előadás összevetése. A kettőt csak együtt lehet és érdemes vizsgálni. Színész és rendező közös alkotását, az elkészült művet a maga egészében kell vallatónak fogni.

Szövegvizsgálat

A Bánk-előadások szövegvizsgálata a húzásokra és a nyelvi érthetőségre szokott kiterjedni. Az utóbbi tekintetben a rendezés meglehetősen konzervatív (különösen a legutóbbi tévéváltozathoz képest). A *Bánk bán* egyik legcsodálatosabb erénye a kemény, sziklagörgető, de olykor darabos, nehezen érthető drámai nyelv. Elvként mindenképpen helyes, hogy az előadásban óvakodtak a szöveg „megmagyarításától”, ám ezért vállalniuk kellett azt is, hogy egy-két helyen a pusztá megértésért is meg kell küzdeni, színésznek és nézőnek egyaránt. (A *Bánk bánban* ezért különösen fontos a jó szövegmondás. Nemcsak az egyes szavak artikulációja, hanem a mondatok intonációja is. Tegyük szívünkre a kezünket: hány olyan mondat van a drámában, amelynek tartalmát csak körülbelül értjük?! Vajon könnyű-e az előadás folyamatában - és első hallásra - megérteni egy ilyen mondatot: „Itt dörgött markomban egy / ország főlébe mért ménkő-csomó; / s mégis kezét csókoltam volna a gyilkosnak, aki véretem megölte, / csak azért, mivelhogy gyűrűjére egy / rangbéli címer volt felmetszve?” Eltekintve attól, hogy a mondat kérdő jellege csak a legvégén derül ki, tehát csak utólag lehet felismerni a benne kifejezett érzelmek irányát, a szerkezete sem a legegyszerűbbek közül való. Erre is utaltam azzal, hogy csak a lényegét ismerjük mind-annak, ami a Bánkban lejátszódik. Visszatérve a szövegmondásra: egyedül Bessenyei - és talán még Kállai - képes arra, hogy pontosan feltárja a mondatok logikai tartalmát. Ahogyan Bessenyei egyszerre képes indulatot és gondolatot sűríteni egy-egy mondatba, egy lélegzetre elmondani és mégis ritmikusan tagolni

az összetartozó részeket, anélkül, hogy széttörödnél akár a sorokat, akár a gondolatokat - mindez csodálatra méltó és egyedülálló az előadásban. Alighanem Németh László drámáinak előadási gyakorlata is segítette ebben, hiszen ott - mutatis mutandis - hasonló a feladat, és senki sem tud magyar színpadon olyan tökéletesen Németh László-szöveget mondani, mint Bessenyei - és megint csak Kállai.)

Ami a húzásokat illeti, ezek szükséges tömörítések, s egy kivételtől eltekintve (*Előversengés* - erre még visszatérek) nem strukturális jellegűek. Egyetlen helyről érdemes szólni: kimaradt - alighanem Arany János figyelmeztetése nyomán - a „bánki sértődés” sokszor idézett mondata. („Hogy Bánk leüljön a setét szövetség / gyász-asztalához, ahhoz nem csekélyebb / mint bánki sértődés kíváncsít.”) Helyes, hogy kimaradt, hiszen itt mintha Bánk túlságosan is fontolgatna, és előrevetítené, amit a néző a dráma ismeretében tud, de ő nem. Hogy meglesz az ok a „bánki sértődésre”: Melinda elcsábítása.

Mindez mutatja, hogy nem filológiai-szövegfelülvizsgálati út vezetett el az előadás koncepciójához. Ez a felfogás valóban merőben új minden korábbihoz képest, ha magába olvasztotta is a közel-múlt néhány felújításának - Vámos László főiskolai, Lengyel György debreceni, Bozóky István szegedi és Szinetár Miklós tévébeli rendezésének - tapasztalatait.

„Önmaga ellen támadt jellem”

Mi a felfedezés ebben a drámafelfogásban? Egy eddigiektől eltérő - az említett előadásokban csak óvatos fontolgatással, félve próbálgatott - Bánk-karakter vállalása.

Már Gyulai mint „leginkább önmaga ellen támadt jellemről” beszél Bánkról. Ezzel utal rá, hogy a *Bánk bán* valóságos drámai színtere a főhős lelkiismerete. E tekintetben Katona műve a *Hamlet*-típusú drámák sorába tartozik. Vagyis a központi hős végső, tragikus elbukásának oka nem az ellene támadt, a drámai konfliktus „másik oldalát” képező erőben, hanem a hősben magában rejlik.

Lukács György meghatározása szerint „a tragikus hős végzettszerű következetességgel ostromolja meg célját, és a cél elérése, a célnál való kudarc, a célkitűzés összeomlása stb. fejezi ki a drámai kollízió szükségszerű jellegét”. A *Bánk*

bán „homályossága” éppen abból adódik, hogy sem a „végzettszerű következetességgel ostromolt cél” nem látszik benne eléggé világosan, és a dráma végső kimenetelét sem a cél teljesítése vagy nem teljesítése, hanem ettől független, külső ok (Melinda halála) határozza meg, s ennél fogva csorbát szenved „a drámai kollízió szükségszerűsége” is.

Alighanem egy rossz beidegződés áldozata vagyunk. Bessenyei idézi Vörösmartyt: „Bánk jellemében nem látni azon szilárdságot, mely az általa elkövetett nagy felelősségű tettehez kíváncsít.” S még hozzáteszi: „De vajon igaz van-e Vörösmartynak, amikor Bánk jellemében szilárdságot követel. Nem éppen ez-e Bánk tragédiája, hogy e szilárdságra képtelen?” Vagy talán pontosabban: nem másfajta, a spontán bosszúállóétól eltérő jellembeli szilárdság-e Bánk karakterének sajátja?

A gondolatsort itt kell elkezdni. Az előadás is itt kezd el. Mindaddig élt bennünk egy Bánk, aki látja az udvar elmerániasodását, Peturtól értesül a magyar urak elégedetlenségéről, országjáró útján és Tiborctól meghallja a nép panaszát, s mindehhez még kénytelen elviselni a becsületén esett sérelmet - akit tehát „ég s pokol bosszúra ösztönöz”, mint Hamletet, s aki (bár hasonlóan késleltetve a tettét) meg is teszi, amit várunk tőle: megöli a bajok fő okozóját, Gertrudist. Bánkot tehát a társadalmi ítélet végrehajtójának tartottuk. Visszhangzott is tán még bennünk iskolai tan-könyvünk néhány mondata a magányos hősről, akinek tragédiája az, hogy tettét egyedül, „a néptől elszigetelve” hajtja végre. Azt már nem gondoltuk végig, hogy eszerint a dráma igazi hőse Petur lenne, aki átkot mond „az alattomos gyilkosra” (a Bánkot játszó színész ennek hallatára össze is szokott törni nyílt színen), és ráadásul mártírhálálal - ártatlanul. (Még Arany is „nyílnak és férfiasnak” nevezi Petur fellépését, amely mellett Bánk „magát eltörpülni érzi.”) De hát mondjuk, hogy a lényeg nem is ez. Fontosabb ennél, hogy a *Bánk bán* ebben a felfogásban az erkölcsromboló, népellenes hatalom (Gertrudis) és az ezzel szembeszegülő igazi hazafiság (Bánk) drámájaként élt a tudatunkban. Az is valóban, csak sokkal bonyolultabban. Nem egy szimpla Bánk-Gertrudis ellentét szintjén.

Katona drámája ugyanis csak a köz-ponti hős lelkiismeretét illetően hamleti dráma, konfliktusát tekintve már nem.

Shakespeare-nél a hős egyéni bosszúja és a társadalmilag szükségszerű cselekedet egybeesik. Hamlet megöli a királyt, s ezzel egyszerre végez el két feladatot: megbosszulja apját és megsemmisít egy rossz, történelmileg túlhaladott, jogtipró hatalmat. A *Bánk bánban* a két cselekvés kettéválk. A királynégyilkosságot csak a bosszúálló férj követi el, a politikus mindvégig tiltakozik ellene. Éppen ez adja a főhős - és egyúttal a dráma - alapkonfliktusát.

Új *Bánk-portré*

Megpróbálom - most már az előadást is segítségül hívva - felrajzolni a dráma legfőbb dramaturgiai erővonalait. Lásanként kialakul Bánk eddigiektől eltérő portréja. Megfontolt politikus és Melindát féltő, nagy szerelemmel szerető férj - ez a két alapvonás. (És mind-járt két idézet: az előadás két kulcsmondata. Az első: „*Én a király személye, én - maga / parancsol Endre a király!*” És a második: „*Hát a világnak egyik pólusától a / más pólusáig, szerelmeimben, én / miért öleltem mindent egybe? mért / mindent? miért te benned, oh Melinda?!*”)

Mint politikusnak a legfőbb jellemvonása a király iránti lojalitás. Felelős államférfi. Maga is a hatalom embere, de Endre hatalmáé, nem ennek eltorzult, önkényuralmi változatáé, amit Gertrudis képvisel. De a kettő a gyakorlatban nem könnyen választható szét egymástól. Amit Bánk országjáró útján tapasztalt, aligha csupán azt az állapotot tükrözi, ami Endre Galíciába indulása után jött létre, mint ahogy a Tiborcok panasza is legfőljebb csak megsokasodott azóta.

Lényegében egy hatalom elfajulásáról van szó, amelynek Bánk is részese („*Vak valék én is udvarodba; de már látok*” - mondja Gertrudisnak). S így nem is büntelen. A helyzet türehetlenné válását maga is látja (első szavai - még a dráma kezdete előtt - tanúskodnak erről: „*Hazánk külön-külön vidékein / jajt s bánatot találtam; s itt íme ellenkezőt találok, s nem tudom, / melyik tehet rémítőbbé*”), s talán Tiborc panasza nélkül is megtenné, hogy számadásra kényszeríti Gertrudist. Ennyit, nem többet. Azért nem többet, mert a békétlennek ügyébe - nemcsak Melinda révén, hanem mint az ország második embere - ő maga is

bele van keverve, s magával is számot kell vetnie. És még azért sem, mert tudja, hogy a dolog végül is a királyra tartozik, akinek „*jobban be van mocs*

kolva a neve”, mint a Bánké, és nem-csak Peturék felkoncolása miatt.

A megfontolt reformer, a *józan* realpolitikus alkotmányos úton keresi a megoldást. Bánk mindenesetre kész lenne a számadásra Gertrudissal. A Melinda-ügynek - még Ottó merénye előtt - feltehetően. még inkább siettetnie kellene a számadás kikényszerítését, a valóságban viszont éppen lassítja, csaknem meggátolja. Bánkot ugyanis összetöri az, hogy Ottó célhoz ért. Ő nem az a jellem, aki ezek után megacélozódó izmokkal, bosszút lihegve betör a trónterembe. Ha ezt várnánk, akkor egy romantikus spanyol lovagdráma kellékeit kellene számonkérnünk Katonától. Bánk már itt elvesztette élete jobbik felét, ahhoz is erőszakot kell tennie magán (különösen a tébolyult Melinda megjelenése után), hogy újra és újra erőt vegyen „elfásultságán”, és Gertrudis provokálására - de csakis arra! - mégis számadásra kényszerítse. A gyilkosságra még így sem kerülne soha sor. Ehhez két dolog *együttes* hatása szükséges: 1. Hogy Gertrudis maga támadjon rá törrel. 2. Az a pillanatnyi, az elmeháborodásig feldúlt lelkiállapot, amelyet Ottó hirtelen megjelenése és clfutása vált ki Bánkból. Végül is ez utóbbi: a Melinda miatti feldúltság a megcáfolhatatlan bizonyítéka annak, hogy a magánember gyilkol.

Az utolsó felvonásban a sorsát vállaló Bánk jelenik meg. Aki nemcsak azért vállalja tettét, mert Gertrudis végül is megérdemelte a halált, hanem azért is, hogy a pártütők közül, akit lehet, megmentsen a büntetéstől. (Ezért és nem melldöngető kérdésből mondja két-szer is: „... *csak én öltem meg a királynét!*”) Bánk itt megint csodálatos példáját adja államférfiúi nagyságának. Nem szánta halálra Gertrudist, de oka sincs rá, hogy megbánja tettét. Jóllehet Endrének figyelmeztetésül Gertrudis megölésénél kevesebb is megtette volna. De ha már így esett, érzi, hogy szilárdságot kell mutatnia, és a tettét felhasználni arra, hogy a gyenge és ingadozó királyt a polgárháború veszélyének és a Gertrudisellenes hangulatnak a felidézésével sakkban tartsa. Ezért nagyítja inkább a királyné bűneit, mintsem kicsinyíti. Hogy Endrének semmiképpen se legyen oka - és módja sem - szigorítani a kormányzás eszközein, ellenkezőleg: kénytelen legyen helyrehozni Gertrudis túlkapásait. Rendkívüli taktikai érzéket mutat itt Bánk, és kétségkívül minden tekintetben ő van főlényben az egész felvonás alatt.

Egészen addig, amíg Melinda holttestét behozzák. Ekkor végképp elszakad Bánk lelkében a húr, amely már a harmadik felvonás szobajelenetében is megpattanni látszott. Bánk, aki Melindában „mindent egybe ölelt” - még az elcsábított, tébolyult Melindában is -, most megszűnik létezni a világ számára. Nem tétlenek következményei okozzák össze-omlását, nem belső meghasonlás, nem lélekgyengeség, nem „a lelkiismeret vádja”, mint Arany állítja, nem Petur átkozódása. Egyedül Melinda halála.

A fenti gondolat sor - mint utaltam rá --- nem drámaelemzés, hanem előadásértelmezés. Nem biztos, hogy Both Béla és Bessenyei Ferenc felfogása az egyetlen lehetséges felfogás. Kétségtelen, hogy éppen a dráma sokat emlegetett dramaturgiai fogyatékságai, következtetlenségei, elvarratlan szálai adnak lehetőséget az értelmezések: széles skálájára. Both Béla rendezésének, Bessenyei Ferenc Bánkalakításának többek között az az érdeme, hogy a maguk értelmezését rendkívül következetesen valósítják meg. Érdemes végigkövetni az előadás részleteit is.

A díszlet

Csányi Árpád megoldotta a legnehezebbet: a korjelzést anélkül, hogy naturalista lenne, a gyors változást anélkül, hogy a színpad az üresség benyomását keltené és a jó játékeret anélkül, hogy a mindvégig, azonos hasábelelemek egyhangúsághoz vezetnének. De ezzel még nincs vége: a *Bánk bánban* a díszletnek dramaturgiai funkciója van. Az első felvonásban pedig egyenesen a drámai helyzetek pontos megértése függ tőle. Pontosabban: attól a bizonyos rejtekajtótól. Tervező és rendező közös találat az a rejtekajtó vagy inkább rejtekház a színpad bal oldalán, *elől* és úgy elhelyezve, hogy mi jól lássuk Bánk megjelenését, de a szereplők ne vegyék észre. Ugyan-ilyen jó a másik két „kényes ajtó” megoldása. Mindkettőt eltakarja egy díszlet-fal, ami megkímél attól, hogy a harmadik felvonásban a színpadra zuhanjon az Izidóra által betört ajtó (esetleg a színésznővel együtt), a negyedikben pedig jótékonyan eltakarja a szemünk elől a menekülő Ottó által becsapott és bezárt ajtón - a kulcsra zárás egyébként is megoldhatatlan - dörömbölő Bánk könnyen komikumba hajló látványát.

A függöny felgördülését követő kellemes látvány után (valóban *felgördül*, angol módra, nálunk szokatlanul függőle-

ges síkban) egy vitatható megoldás következik: az *Előversengés* elhagyása, amely érzésem szerint több okból sem szerencsés. Hiányzik majd az itt elhangzó fontos információ, amelyben Gertrudis közli Ottóval, hogy utoljára kísérelheti meg Melinda elcsábítását, másnap el kell utaznia. Több ez, mint célzás: Gertrudis bűnrészességének az egész darabban a legfőbb bizonyítéka. Nem véletlenül hangzik el kiemelten és a darab elején (a többi hasonló célzást elnyelik a szituációk, és nyelvtileg sem ilyen világosan érthetőek). Nem értem teljesen a rendező, Both Béla szándékát, amikor azt írja, hogy „így a közönség *előbb* találkozik Bánkkal, mint Ottóval és Biberachhal, s szinte a néző is csak Bánkkal együtt lesz ismerője lépésről lépésre az udvari ármánynak”. A drámai logika éppen azt kívánná, hogy a közönség előbb értesüljön Bánknál Ottó szándékáról és a királyné hallgatólagos, sőt öccse útját egyengető beleegyezéséről. Ez az előkészítés szükséges ahhoz, hogy mire Bánk megjelenik, mindenki előtt világos legyen a jó híre elleni királynéi merény, amellyel szembe kell néznie, s amelynek pontos megítélésével amúgy is elég gond-ja van az egész darab folyamán mind Bánknak, mind a nézőnek. (A *Hamlet*ban sem véletlen a szellemjelenet-indítás, mégpedig úgy, hogy előbb az őrtálló katonák látják. Ebből kiderül, hogy a szellem „valóságos”, nem Hamlet képzelete működik. A *Bánk bán*ban a nézőnek abban kell biztosnak lennie, hogy Gertrudis vétkét sem Bánk képzelete nagyítja fel, ezért szükséges, hogy előbb lássuk,

amint a királyné *egyértelműen* beszéli Ottónak az *Előversengés*ben „gondolatját” - és nem „*kétféleképpen*”, mint később, amikor a rejtekajtón át Bánk is hallja.)

De hangulati bevezetőnek sem rossz az *Előversengés* (díszletezési problémát pedig még a naturalista korszakban sem jelentett: játszódhat ugyanott, ahol az első felvonás első jelenete). Ráadásul ebben az előadásban is szerencsésebb indítás lenne, mint a Mikhál-Simon jelenet, amelynek megváltozott hangsúlya túlságosan váratlanul éri a nézőt.

A Mikhál-Simon kettős beállítása amennyire érthető és következetes lesz később, olyannyira zavaró nyitójelenetként. Tyll Attila Mikhálja szklerotikus öreg, aki minden jóindulatával és szeretetreméltóságával együtt is az agyérelmeszesedés előrehaladott állapotát mutatja. Erre vall kóros aluszékonysága a bálon és a békétlenek jelenetében, s későbbi zavaros beszéde, Simon nevének kikottyantása Gertrudis előtt (többek között ez is Petur baklövésének egyike, hogy ezt az imbecillis öreget a zendülés előtt Gertrudishoz engedi).

Simont eléggé jellemzi visszatérő mondata („*Hátha mégis úgy lehetne*”), Izsóf Vilmos jól hangsúlyozza a minden tettől visszarettenő, mindenáron megegyezést kereső figura tulajdonságait.

Petur „felfedezése”

Még Bánk színrelépése előtt kell tisztázni az előadás Petur-felfogását, amely az igazi felfedezés erejével hat. Bessenyei nagyszerű Bánkjához hozzátartozik

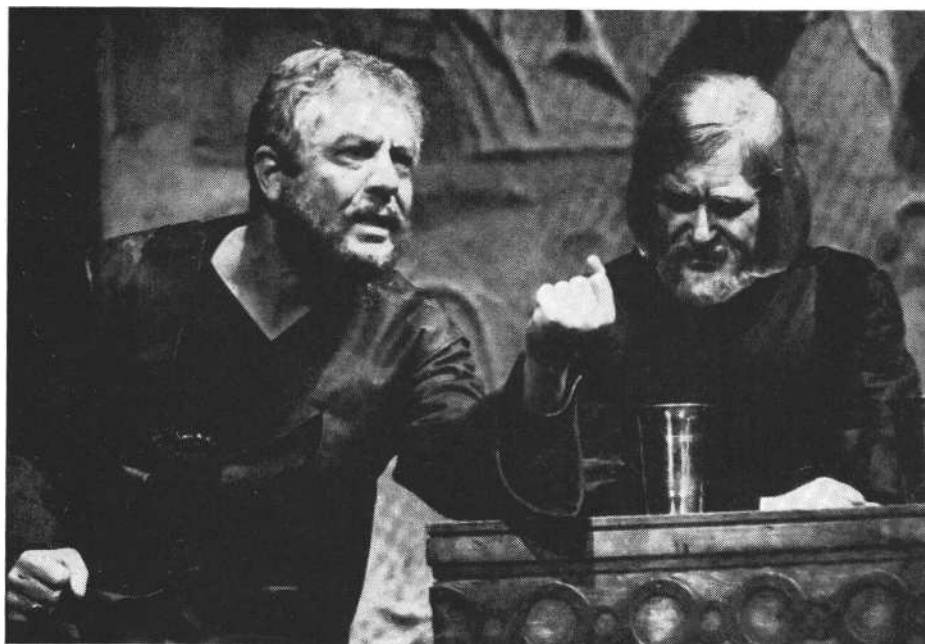
Kállai Ferenc remek Peturja. Azért is nagy teljesítmény ez, mert éppen Petur megjelenítésében a legnehezebb elszakadni a rossz tradícióktól. S hogy mennyire nehéz, az éppen most derült ki, az előadást követő néhány kritikai meg-jegyzésből, elsősorban a kitűnő Gyárfás Miklós alig érthető és védhető véleményéből.

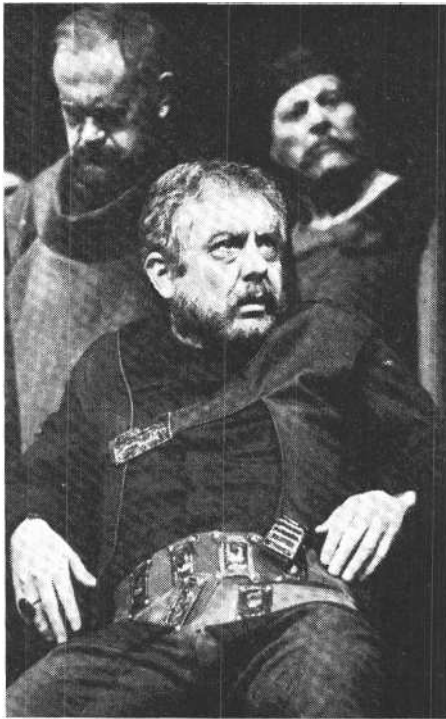
Petur - ez színháztörténeti tény - mindig lejátszotta a színpadról Bánkot. Ő volt az igazi hazafiság szócsöve, aki az érthetetlenül tétovázó nagyúr mellett a nemzet jogos panaszát sorolja elő, és tette is kész. Ennek a Peturnak - akár-mit mondott, és akármit felelt is neki Bánk - mindig igaza volt. Ha pedig azt kísérelték meg eljátszani, hogy nincs igaza, kisszerű zsörtölődővé vált.

Kállai Peturjának lényegében igaza van, de a hazafias, „nacionalista” gőzök túlságosan elborítják az agyát ahhoz, hogy józanul, politikusán és reálisan lássa a maga és az ország helyzetét. Ebből a Peturból hiányzik a „guvernamentalis” gondolkodás. Konok, csikorgó agyú, erőszakos öregember (talán nem öregebb Bánknál, de annak látszik), az a típus, akivel nem lehet vitatkozni, mert csak neki lehet igaza. Politikai áttekintő készsége nincs, szüklátókörű. Egyéniségét nem értelmi képességei határozzák meg. Inkább érzelmei vannak: nemesveretű, retorikus szónoki készség, bundás indulatok. Nemzeti felindulásai és búsmagyar ellágyulásai. Így, ahogy van, egészében : ismerős típus a magyar történelemből, egészen a legújabb korokig.

Kállai pompásan játssza. A „kállais” modorosságok most nem a színészei, hanem a figurát jellemzik. Nem Kállai patetikus és bombasztikus, hanem Petur. Gyárfás Miklós szinte szabadkozva írja kritikájában, hogy humorosnak találta ezt a Peturt. De még mennyire, *hogy az!* (Ami nem zárja ki, hogy egyúttal mélyen tragikus is legyen - ennek a magatartásnak a történelmi tragikomikumát ugyan csak jól ismerjük.) Valóban tragikomikus, ahogy a második felvonásban körülszimatolja Bánkot, néhány lépéssel közeledve-távolodva tőle, szinte megkörnyékezi, miközben gondosan próbálja takarni, hogy lényegében csak egyéni sérelmeiről beszél. Kállai apró hangsúlyokkal, rendkívül finoman tudja érzékelteni, hogy Petur bármiről beszél, gondolata - szava is - mindig a vagyon, saját elrabolt javai körül forog. A szilárdan, szinte az egész második felvonás alatt, Biberach érkezéséig mozdu-

KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN (NEMZETI SZÍNHÁZ). KÁLLAI FERENC (PETUR), TYLL ATTILA (MIKHÁL)





KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN (NEMZETI SZÍNHÁZ) KÁLLAI FERENCI (PETUR)

latlanul álló Bánk - csak akkor kell közel kerülnie Peturhoz, amikor a Melindára vonatkozó részt mondja halkán - és az izgága, kapkodó, hangsúlyváltó-taktikázó Petur ellentétéből világos ennek a jelenetnek a tartalma. És ami még fontosabb: vitathatatlanul válik Bánk győzelme (ez fordítva szokott lenni), azáltal, hogy személyében sikerült megteremteni a reálpolitikust, aki szemben áll a peturi gőzös, improvizáló politikával. Ez a kettőség alkotja az előadás gerincét, s ennél aligha lehetne korszerűbb, mához szólóbb gondolatot kibontani Katona drámájából.

Visszatérve az első felvonásra: Kállai már itt érzékelteti, hogy Petur nem minden számítás nélkül választotta meg Bánk hazahívásának időpontját. Ismeri annyira a nagyurat, hogy tudja: csak úgy lesz képes majd megnyerni, ha Bánk saját szemével látja Ottó forgolódását Melinda körül, ami egyébként köztudomású az udvarnál. De még Melinda nevének jelszól választására is azért van szüksége, mert enélkül Bánk aligha menne el a békétlenekhez. Ez a taktikázás a Melinda-üggyel nem éppen szimpatikus vonása Peturnak. (Kállai ügyel rá, hogy a „jelszók lézen: Melinda”-t úgy hang-súlyozza, hogy Bánk minél jobban meg-rémüljön.) Ottó ostroma Melinda elnyeréséért egyáltalán nem látszik érdekelni Peturt, ez csak csalétek a számára. Ha célozgatás helyett mindjárt elmondaná, amit tud vagy látott (világos, hogy erre éjszaka, a békétlenek között már nem lesz módja), alighanem többet segítene Bánkon, de kockáztatná éjszakai eljövételét. Ez is hozzátartozik Petur jelleméhez.

Kard-dramaturgia

Bánk első megjelenésével kapcsolatban először is a jelmeztervező Vágó Nelli-ről kell szólni. A sujtásos díszmagyarok és udvari nagyestélyik elhagyása, a figurák külsődleges ruhajellemzése helyett egyszerű, funkcionális jelmezek - ez vonatkozik általában tervezői munkájára. A Bánkot játszó színész különösen sokat köszönhet az első felvonás útiköpenyének. Ennek ugyanis dramaturgiai funkciója van - az előadás „kard-dramaturgiájával” kapcsolatban.

Erről egy kicsit bővebben. A rendezés azzal teszi formailag is világossá és félreérthetetlenné azt, hogy Bánknak mindvégig nem áll szándékában megölni a királynét, hogy csak az utolsó felvonásban visel kardot, amikor Gertrudis már halott. (Itt különben elkerülhetetlen: kétszer is elhangzik a párbajfelhívás, másodszor Bánk már kihúzott kard-dal készül megvívni Solommal.) Az első négy felvonásban a kard szüntelen gondot okoz: ki-be húzgálása nehezen magyarázható, néha egyenesen komikus hatást kelt. Az első felvonásban a rejtek-ajtó mögött kellene kihúzni (nem tudni, mi okból) és meztelen pengével előjönni, miközben gyilkossági szándéknak nyoma sincs a szövegben. A másodikban a békétlenek felé kellene kirántani, a negyedikben a királynéval szemben kétszer is, igaz, hogy csak félig, s végül mégis a saját törével kell leszúrni Gertrudist. A szöveget tanulmányozva könnyen belátható, hogy ezek a kardkirántások csak az indulat hevében történnek, nem az ölés szándékával. A kard tehát elhagyható. Egyedül az első felvonásban valószínűtlen, hogy az országjárásból egyenesen a palotába siető Bánk ne viseljen kardot. De ez a kard láthatatlan: a már említett útiköpeny jótékonyan eltakarja a szemünk elől.

Lendület és drámai ív

Bánk drámabeli útját - Bessenyei alakításának tükrében - lényegében már végigkísértük. De nem lehet figyelmen kívül hagyni azt az egyetlen lendületből felrajzolt drámai ívet, amellyel szerepét felépíti. Lentről kezd. Az első felvonás Bánkja a magát fegyelmező emberé. Egy ponton forrósodik fel, Melinda nevének hallatára. De éppen csak annyira, hogy érezzük azt a rendkívüli szerelmet, amely hozzáköti, s amelynek zavartalansága egyelőre - noha látja és feltételezi mindazt, amit Gertrudis és Ottó magatartásából megláthat és feltételezhet - nem

látszik közvetlen veszélyben forogni. Ezért a magára kényszerített önuralom: hogy mindent hideg fejjel tisztázhasson.

A második felvonásban Bánk sokat hallgat, s ezt Bessenyei játéka megmagyarázza. A Petur-féle szónoklatok leperegenek róla. Efféle érzelmekkel nemigen lehet rá hatni, a mondottak igazságtartalmáról amúgy is többet tudott meg az országot járva. A magatartásában mutatkozó némi fásultság a szófia beszédnek és Melinda felé járó gondolatainak tulajdonítható. Az önuralom is csak Biberach jöttéig tart: ezután elszabadulnak eddig visszafojtott indulatai.

A harmadik felvonás az érzelmi hullámzások felvonása. Bessenyei Bánkja itt valóban kétségek között gyötrődik: Melinda szerelme és a királyné bűnösségének mértéke (csak *a mértéke!*) felől. Tiborc panaszja erősíti lelke viharát, de jelenléte ugyanakkor mérséklekre is kényszeríti. Végül felülkerekedik benne a talpig emberség, ami több, mint férji kötelesség: Tiborc gondjára bízva Melindát. Másrészt az elszánás is megérlelődik benne: számadásra kényszeríti a királynét. Nem lángpallosú bíróként, inkább - ahogy Bessenyei írja - mint „a kötelességteljesítés mártírja”. A Tiborccal hazaküldött üzenet hangsúlya („... megmondhatod: hogy él *i* Még Bánk.”) ezért nem valami titkolt jóslatot, „majd meglátjátok”-at feltételez, inkább keserű, ön-ironikus tényközlést, amire Tiborc visszahangzó válasza - talán túlságosan is tudatosan - leplezetlenül gunyoros.

A negyedik felvonásban a „hideg magaviseletet” magára erőltető, felelősségrevonásra kész Bánkot Melinda látványa és az ettől való fájdalom ejti „elfásulásba” - ezért érthető az egész Gertrudis-

Bánk jelenet hullámzó érzelmi hőfoka és cselekvésbeli ingadozása. Bánk a hideg számonkérés és az időnként feltörő indulat között egyensúlyoz. Az indulati kitörések keltették azt a tévhitet (Aranytól például), hogy Bánk meg akarja ölni a királynét. Pedig csak hamleti módon „szavakkal ölés” folyik, ezért van minden: a „szikrát okádó vérem éktelen dühében”, a gunyoros utalás az előre-látó apára, aki biztonságba helyezte fiát arra az esetre, ha útja innen hóhér kezébe vinné, s még a szöveg szerint félig kirántott kard is valamiképpen az öngerjesztést szolgálja. A gyilkosság körülményei: önvédelem és - Melindával kapcsolatos! - érzelmi paroxizmus.

Az ötödik felvonásban viszont nyoma sincs - mint Arany írja - „belvádának”,



KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN (NEMZETI SZÍNHÁZ). A BÉKÉTLENEK JELENETE

„mardosásnak”, s annak, hogy „Bánk önamaga szemében is gonosztevévé süllyed alá”. A tettét - jóllehet Melinda miatt fásultán - vállaló Bánk, mint már jeleztem, csak a halotti menet érkezése-kor omlik össze. Itt van vége Bánk drámájának, s az előadásban is csak ez lehet az utolsó mondat: „Engedd meg illendően eltemettetnem.”

Hangulati egység

Bessenyei játéka azért magával ragadó, mert pontosan kidolgozta ugyan a részleteket, de végül is egy lendületből építi fel alakítását. Pedig megvolt a veszélye annak, hogy az egyes szituációk, reakciók aprólékos elemzése miatt túlzott gondot fordít majd a részletezésre, a homályos pontok helyi megoldására, és így nem ad egységes benyomást Bánkról. Bessenyei elkerülte a veszélyt. Tudatában volt a „tanulmányyszerű belemélyedés” szükségének, de nem merült el az „esztétizálásban”, a túlzott lélektani aprólékosságban, amit még Arany sem került el kiváló *Bánk* bán-tanulmányaiban.

Bessenyei Bánkjában együtt van az elsősorban érzelmekre épülő banki lelki-alkat és az ezzel perelő gondolati megfontoltság. Egyensúlyban jelentkezik pátosz és töprengés. Lefojtottság és belső tűz, mely „állandóan kitörni láttatik”. A tett hamleti késleltetése és a magyar

oligarcha sajátos temperamentuma. Ki-vételes erények, amelyek túlsága már hiba lehet. Gyengeségek, amelyek emberi nagyságához tartoznak.

Bessenyei ma az egyetlen magyar színész, aki Bánkot így tudja eljátszani.

„Homályos helyek”

A *békétlenek jelenete*. Ez mindig problémát okoz. Úgy gondolom, bármennyire szeretnénk is, hogy a *békétlenek* ne csupa Mikhálból és Simonból álljanak, ez egyszerűen kivihetetlen, drámai szöveg híján. Ez egyszer minden rendezői lelemény megbukik a drámai ábrázolás gyengeségén. A *békétlenek* csak mások - Petur vagy Bánk - visszhangjai, csupán akkor nem lennének azok, ha valamilyen szöveget adnánk a szájukba. Itt Bessenyei tanulmányával is vitatkoznom kell, aki előbb Nagy Péter egy kritikáját idézi („... itt az országos politika jelentős alakjai - bánok, várispánok, az ország akkori urai - vannak jelen ...”), majd azt írja, hogy „nem elégedhetünk meg jelentéktelen figurákkal”. Sajnos meg kell elégednünk. S ezt jobb hangsúlyozni, mintsem takargatni. A mostani felfogás Peturja mellett meg éppen nem feltűnőek az előadás szklerotikus öreg-emberei. (Nem tudom egyébként, hogy Both Béla az ősz parókákkal, szakállakkal a jelenlevők tekintélyét akarta-e

hangsúlyozni. Mindenesetre nem látszanak tekintélyesnek. Aki rájuk néz, legelőször is megállapítja, hogy a náluk nem sokkal fiatalabbak, a „derékhadba” tartozók is távol tartják magukat Petur körétől. A dolgok irányításából kiesett öreg harcosok találkoznak itt.)

Az *ötödik felvonás* - az örök probléma. Ez idáig érvényes volt, amit Arany írt: „E felvonás, ahányszor én e drámát színpadon előadva láttam, csak tableauxzerű fontossággal látszott bírni, mely alatt a közönség már kendőjét, kalapját szedte, s oszlani készült.” Most először sikerült drámai cselekményt vinni bele. Valóban „sebtiben összehozott tetemre-hívás” folyik, mint Both Béla írja. A felvonás kulcsa: Bánk erélyes, a felelősséget vállaló fellépése. Endre a kapott információk ellentmondásossága miatt bizonytalan a történetek felől, s ezért félnie is kell, hiszen azt sem tudja, hogy király-e még. Említettem már, hogy Bessenyei Bánkja hogyan használja fel politikailag a helyzetet. Somogyvári Pál ki-tűnő Endréje tökéletes partner: ez az Endre kapkod, mert fél, s mert kapkod, maga is ellentmondásba keveredik, de azért sikerül megőriznie a „királyi maga-tartás” látszatát. (Egyébként a királyné bűnösségének utolsó felvonásbeli tisztázatlansága - ezt gyakran felróják Katonának - álprobléma. A Gertrudis ártat-

lanságát hírül hozó információk nem hi-telesek, hiszen az igazat egyedül Bihcrach tudta. Az pedig, hogy holtában ő is ártatlannak mondta Gertrudist, kicsi-nyes bosszúnak tekinthető és könnyen magyarázható embergyűlöletéből.)

Szerepek, színészek

Amiben az előadás nem egységes: az egyes alakítások nem azonos formátumúak.

Négy alakításról egy-egy mondatban lehet szólni. Sólyom Ildikó csak a körvonalait rajzolja meg Izidórának. Fülöp Zsigmond viszont jó Ottó: egyszerre puha és csengő, de azért van benne erő; épp az a baja, hogy túlságosan fél nénjétől ahhoz, hogy merjen elég gátlástalan lenni. Moór Mariann az első felvonásban kifogástalan Melinda lenne, ha le tudna szokni egyre zavaróbbá váló mimikájáról; a későbbiekért nem okolható, mert a harmadik felvonástól a szerep eljátszhatatlan. Máthé Erzsai sajnos egyszerűen nem bír Gertrudis szerepével.

Bonyolultabb a helyzet Őze Lajos és Kálmán György játékaival.

Őzének minden adottsága megvan ahhoz, hogy kifogástalan Tiborc legyen. Amit csinál, az modern színjátszás. De nem Tiborc. Tiborcot nem lehet „korszerűsíteni”, megfosztani az érzelmeitől, bármennyire színfalhasogatónak tűnik is tirádája. Hallatlanul nehéz szerep: a keserűen panaszzkodót csak hajszál választja el a nyammogó vénembertől. Őze megpróbálja stilizálni Tiborc panaszát: szinte lekottazza érzelmeit, és egy növekvő hangmagasságú crescendóban ábrázolja - de hisz épp ez az, hogy *ábrázolja* - őket. S ez nem megoldás.

Biberach vitán felül Kálmán György szerepe. Kálmán gondosan-pontosan rajzolja meg a figurát. Kulcsmondatául ezt választja: „*Első bejöttem a világra megölt / már egy anyát, s bús tékozló atyám*

gyűlölni kezdett -- és is rajta kezdtem

gyűlölni minden embert.” Kálmán Biberachját az embergyűlölet mozgatja inkább, mint a haszon. Mindent megrontani maga körül - erre használja esztét, tehetségét, befolyását. Nem luciferi gonosz, inkább jágói. Nem szokványos figura - Kálmán szerepfelfogása kitűnő. Éppen ez a találat ad bátorságot, hogy vonakodva bár, de leírom: nem értem annak az egyre elhatalmasodó, beszédben-mozgásban egyaránt megnyilatkozó modorosságnak az okát, amely ennek a kitűnő színésznek a játékát jellemzi szerepről szerepre (igen, Luciferként is,



KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN (NEMZETI SZÍNHÁZ)
MOÓR MARIANN (MELINDA), MÁTHÉ ERZSI (GERTRUDIS), BESSENYEI FERENC (BÁNK)

Quentinként is, Oresztészként is, Hadriánként is). Mire gondolok? Bizonyos kézmozdulatok ismétlődésére, a szöveg túljátszására, egyes szavak külön eljátszására, mások erőszakos hangsúly- vagy hangerősségbeli megemelésére, a monda-tok éneklő hanglejtésére, a mondatvégek elnyújtott leejtésére. Minden szerepben ugyanúgy. Magam örülnék legjobban, ha tévednék, ha megcáfolnának. D2 ha valami is igaz belőle, talán érdemes felfigyelni rá, mielőtt beidegződik.

Biberach népszerűsége

Ezen a ponton - némi vitatkozó szándékkal - szeretnék kapcsolódni Gyárfás Miklósnak a Tükörben megjelent kritikájához. Kétszer láttam az új *Bánk bánt*. Én is észrevettem - főként másodszor -, hogy a fiatal közönséget leginkább Biberach személye érdekelte. Hadd kockáztassam meg azt a véleményemet, hogy nem a színészi játék miatt. Hasonló jelenséget tapasztaltam már a Főiskola legutóbbi, Vámos László rendezte Bánk-előadásán is. Ott Tahi Tóth László ki-tűnő Biberachja váltott ki élénk rokonszenvet (igen, *rokonszenvet!*) az ugyan-csak fiatalokból álló közönségből. Anélkül, hogy cinizmussal kellene vádolni az ifjúságot, azt hiszem, nem tévedek, ha azt állítom, hogy ez a Biberach-típusú fölényes-cinikus vivő, ha nem is a tizen-évesek eszményképe, de népszerű figura. S ha nem tekintik is követendő példának, messziről azért elismerést arat, nagyvonalúságával, szellemi eleganciájával és főként „lézengésével”, érzelmeit el nem áruoló egykedvűségével. (Feltételezésemet a velük való beszélgetés is meg-erősítette.) Ezzel szembe kell néznünk: a mai divat a fiatalok között nem a Bánkoknak, hanem a Biberachoknak kedvez.

Egyébként a Gyárfás szerint a szükséges pátosztól megfosztott előadás a legtöbb fiatalnak *túl patetikus* volt. Magam halottam az előcsarnokban, hogy „ezek handabandáznak, kifacsarodnak”. Más-résről ugyanezek a gyerekek hiányolták a gazdagabb ruhákat, a látványosságot, a statisztériát, az udvari bál külsőségeit. (Egyikük megjegyezte: „A királyné trón-ja egy közönséges szék!”)

Vigyázni kell tehát az elhamarkodott ítéletekkel, akár gyerek-, akár felnőtt-közönségről van szó. A *Bánk bánt* különösen nehéz nézni. Főként ezt az elő-adást, amelyik szakít sok beidegződéssel. Peturfelfogását például sokan nehezen viselik el. És vannak, akik észre sem veszik - vagy *nem akarják* észrevenni hogy itt bizonyos „nemzeti hagyományainktól” való elszakadásról, sőt azok kritikájáról van szó.

Egyszóval a Bánkot nemcsak játszani - nézni is tudni kell. Vagy újra kell tanulni. Ez az előadás újra tanulta játszani, s kétségkívül a legjobb a közel-múlt felújításai közül. Both Béla csak-nem maradéktalanul megvalósította rendezői koncepcióját, a színész-Bessenyei pedig sok helyen megcáfolta a tanulmányíró-Bessenyeit. Meggyőződésem szerint azonban önvallató tanulmánya hozzájárult ahhoz, hogy *így* tudta eljátszani Bánkot.

Azért tegyük hozzá: Katona drámájának dramaturgiai problémái nem oldódtak meg egy csapásra és végérvényesen. Nincs kizárva, hogy egyszer valaki egy *másik* drámát ír a *Bánk bánt* anyagából. Addig azonban csak játsszuk az eredetit, a remekművet, a Katonáét.

S ha lehet, olyan jól, mint most a Nemzeti Színház.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Ah és oh!*Bessenyei Ferenc Bánk bánja*

Megszámolható: a *Bánk bán* első kioldozásában hatvankilencszer mondanak ah-ot (ebből huszonnégy ah, tizenöt hah, és harminc ha!) és százhuszonkilencszer oh-ot, a végleges változatban 24 ah és 95 oh van.

A Both Béla rendezte nemzeti színházi előadáson egyetlen ah-ot és oh-ot sem lehet hallani. S nem a színház akusztikája vagy a néző hallása rossz, de nem is a színészi beszédkultúra pangása okozza ezt. A dráma fölfogása hozta magával, hogy eltűntek a megdöbbenő ah-ok és a honfiheví ó-k, nem lihegnek ah-ot fölindulásukban a színészek, és meglepetésükben nem kerekítenek szemeikkel is oh-t. Nincs a szenvedélynek mélyről fölföltörő ah! kiáltása, és az indulat nem ókban fejeződik ki. A pih-ekről és pah-okról már nem is érdemes beszélni, és a pah, milljom-ra sem emlékszem az előadásból - ha elmondták, akkor sem -, csak azt a „csak szúnyogok, csak szönyeget nekik”-szörnyeteget lehetne elfelejteni.

Ez nem az 1833-as *Bánk*, hanem az 1970-es.

A magyar középkor, a reformkor közvetítésével a mához beszél, és ha el akarja juttatni szavát, érvényes gondolatait, akkor a mai ember nyelvén kell megszólalnia, mai indulatokat kell közvetítenie.

Nem tréfádolog az ah-nak és az oh-nak ez a fölszívódása. Itt érhető tetten legmegbízhatóbban egy szemlélet korszerűsödése. Itt faggatható meg legőszintebben a rendezői koncepció, hogy valóban és mélyen - tehát nem fölszínesen-formailag és formaian - akart leszámolni a romantikus örökségekkel. Hogy ez lényegtelen volna? Nem így van. Gondoljanak csak arra, hogy egy ah, hah vagy ha! kimondása közben a fejet egy cseppcsekét illik hátravetni - tán még a felsőtörzs is belehajol -, a száját mindenestre ki kell feszíteni a legtágasabb nyitásra, miközben a nyitott vagy ökölbe szorított jobb kézzel meg kell ütni a szív fölött a mellett. (Tökés Anna, ez a zseniális Gertrudis, emlékezetemben máig is hallható gégehangokat hörgött ilyenkor.)

Bessenyei Ferenc ebben az új *Bánk* bánban példa nélküli mutatványt hajtott végre. Deromantizált revízió alá vetten játszsa el Bánk bánt, fölülvizsgálva tizenkét évvel ezelőtti szerepfölmálását, szerepfölfogását.

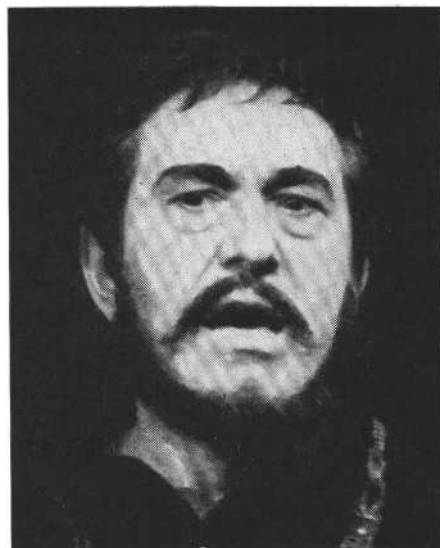
Példátlan teljesítménye mégsem példa nélküli. Már egyszer elvégezte ő maga, amikor Illyés Kossuthja után eljátszotta ellenlábását, Németh Görgeyjét. Már ekkor is úgy érezhette a néző, mintha Bessenyei két macska - két oroszlan! - volna, aki játszik önmagával. Majd fokozta a mutatványt, és visszaköltözött Görgeyből Kossuthba: lejátssván *Az árulót*: a följújtáskor visszavette Fáklyalángbeli szerepét, de nem vette vissza egykori hangsúlyait. Németh László vitairatán gazdagodottan most már kívülről is látta a szerepet és a történelmi helyzetet, távlatba tudta helyezni, kritikával szemlélni Kossuthot. Ez azonban még mindig nem volt elég. Bessenyei pontosan érzékelte a közben eltelt tíz év színészi stíluskonzekvenciáit. Fölmérte, hogy ami az ötvenes évek közepén még egészséges pátosznak hatott, az a hatvanas évek végére már teátrálissá avasodott.

Kevés érdekesebb és tanulságosabb előadást láttam, mint a Fáklyalángnak Bodnár Sándor által elvégzett följújtása volt.

Ungvári László, ez a nagy kultúrájú professzionátus színművész, hihetetlen gondossággal és pszichofizikai emlékezettel rögzítette a maga számára Görgeyalakításának külső burkát. Eljátszotta a Gellért Endre rendezte alakítást a följújtásban, mintha csak *en suite* játszaná a szerepet. Egyáltalán nem Ungvári tehetett róla, hanem a közben eliramodott kor és az eliramodott színészi stílus, hogy alakításának muzeális értéke volt. Különösen annak hatott Bessenyei mellett, mert Kossuth szerepében alapjaiban átértékelte alakítását. Bessenyei levonta az eltelt idő stílári következményeit, belevitte alakításába a Madách Színházban eltöltött két évad lélektani finomságait, és a színház- és stílusváltás nyújtotta eszközbeli gazdagodás segítségével egy új Kossuthot teremtet.

Ezt a mutatványt (mert az volt) - Kossuthból Görgeybe, Görgeytől vissza Kossuthba - most megtette azzal, hogy képes volt megformálni egy megmodernített Bánkot, holott beérhette volna a figura már kigyötrődött szépségeivel is.

Azt hiszem, kevés színész képes megismételni a meg nem ismétlésnek ezt az önfegyelmét, hivatástudattal teli társa-



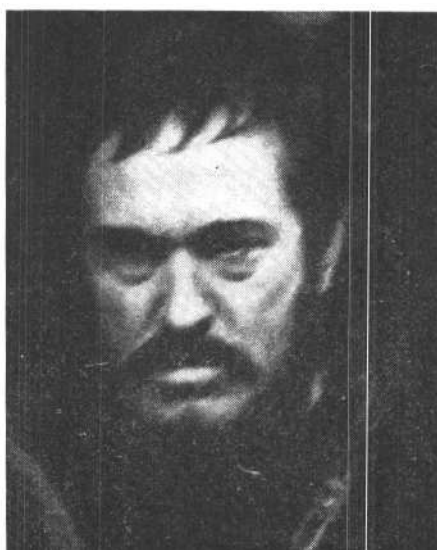
BESSENYEI FERENC A BÁNK BÁN CÍMSZEREPEBEN

dalmi felelősségét. Kevesen bírnának lemondani a már készről, az egyszer már sikeresről, az egyszer már klasszikus szépségéről. Hiszen ez az 1953-as Bánk olyan jelentős helyet foglal el színjátszásunk történetében, hogy ha Bessenyei Ferenc nem gyürkőzik neki ismét a szerepnek, akkor is megmarad az színház-történetünk egyik jelentős, nagy alakításának.

Miért futott hát neki Bessenyei ennek az istenkísértő föladatnak? Miért vállalkozott újból a szerep önkínzó megformálására?

Miért kísérelte meg újból megoldani azt, amin már egyszer túl volt, amit egy-szer már megfogalmazott?

Könnyű volna elintézni a kérdést azzal, hogy egy színész nem bír lemondani ekkora szerep eljátszásának büszkeségéről. Nem igaz. Le bír még a leghiűbb színész is mondani, ha annyira véglegesnek tűnően megoldotta már, elfogalmazta magából, mint Bessenyei. Hozzá kell ehhez tenni még, hogy iszonyodik is a szereptől. Iszonyodik, természetesen egyszersmind szerelmes is belé. Erre a szeretve gyűlölő viszonyra jellemző, hogy alapos tanulmányokat készített a *Bánk* bánról: összefoglalta és kritikaian foglalta össze a mű magyarázóinak nézeteit, a gyakorlati színházi ember tapasztalatainak birtokában vizsgálta meg a drámát, és működtetésében jelentős hibákat fedezett föl. Ezek a hibák nem az irodalomkritikusok kifogásolta vitatott helyek voltak, hanem azok a kényes pontok, melyeket egy jó színész nagyon is pontosan érez, ha többször játszsa el a szerepet (különösen akkor, ha még antagonistáját, Peturt is játszotta). Bessenyei végső következtetése az volt, hogy a *Bánk* bánt át kell íratni, meg kell moderníteni, egy olyan szabású költővel, mint Illyés Gyula. Ezt a megmodernítést



azonban a nemzetibeli előadásban maga a színész és a rendező Both végezte el, más hangsúlyokra találván rá, és más játékokkal, más kifejezési eszközökkel fogalmazta át a szerepet mai ízlésünk és mai világlátásunk értelmében.

Tegyük föl tehát még egyszer a kérdést: miért nyúlt *hozzá* Bessenyei Ferenc ismét a *Bánk bán*hoz?

Azok közé a színészek közé tartozik, akik nem csupán önmaguk fölmutatásának kényszeréből színészek. Úgy érzem --de nem vagyok ebben egészen biztos --, hogy a nagy színész vagy a nagyon jó színész ötvenedik életéve körül, amikor már tökéletes birtokában van mesterségének, érdeklődésével más területek felé fordul. Társadalmi gondok izgatják elsősorban. Művészetével minél szélesebb társadalmi hatást szeretne elérni, nem pedig elsődlegesen művészt. Színészként szeretne részt venni a társadalom formálásában. Gondolom, ez Bessenyei önre-víziójának a magyarázata.

Érzi és tudja egy nemzeti színházi stílus felelősségét. Azt, hogy milyen súlya van nemcsak a jövő nemzedékre való hatásban, hanem a közízlés formálásában is, és egy nemzetivé nőtt-növesztett tragédia új fölfogása milyen mély benyomást gyakorolhat a nézőkre. Bessenyei a hazafiasság új fölfogását kívánja sugallni alakításával. Nem a szalmaláng hevületű hazafiasságot, nem az agyat bíborvörösen előntő nacionalizmust, nem az ah-ra és oh-ra kihégyezett Bánk bánt. Az „üsd az orrát, magyart aki bántja” fölfogású Bánk ábrándjaink és hamis reményeink, kancsal önérzetünk és hiú vágyaink táp-talajává tudott lenni, másfél évszázadon át. Most - elsősorban Bessenyei, és Kállai Ferenc kritikus-szatirikus Peturja - nem ezt a hazafiasságot nyújtja, hanem egy elmélyültebb, felelősségteljesebb hazaszeretetet. Bessenyei Bánkjának legfőbb értéke és tartalma az a tépelődő,

halkan vívódó, belsőleg gyöttrődő (de nem magamutogatóan kinlódó) államférfiú, aki vállán hordja a gondokat és a változás szükségességének súlyát, de nem akar belerohanni egy hirtelen és elhamarkodott kalandba, aki csak hosszas mérlegelés és fontolgatás után szánja el magát a cselekvésre és azt sem egy hisztériás-romantikus vértolulás hatására, hanem észokokkal alátámasztott bizonyítékok indíttatására.

Nem állítom határozottan ezt sem, de nagy a gyanúm, hogy a tehetség -- persze igazi tehetségről van szó - egyik ismérve, hogy be tudja osztani önmagát, okosan gazdálkodik egyéniségével. Nemcsak arra gondolok, hogy a művészek részarányosan kell megépítenie egy művet: a színésznek gazdálkodnia kell erejével, hangjával, indulataival, hogy fokozatosan emelkedjék az utolsó fölvonás fortissimójáig. Gondolok arra is, hogy a művészek önmagát is ki kell dolgoznia, és ez legalább olyan *mű*, mint egy alkotás-alkatás.

Nem a törtetésről és nem is az önle-genda-termelésről beszélek. Hanem az eszközök gondos fejlesztéséről és egy magasabb nemességű életritmusról. Itt van például Bessenyei, akinek gyönyörű és tízezrednyi törtű árnyalatokat is kifejezni tudó orgánuma van. Mint operettszínész-baritonista szerezte meg, csiszolta ki ezt adottságaiból. Érett, zengő és messzehordó hangját pesti színésszé váló korszakában olyan szerepekben hasznosította, mint Svángya matróz, ahol a hang nagysága és terjedelme táplálta az alak hitelességét, és olyan erővel ruházta föl, hogy a kronstadti tengerészek tömegeit érezhettük mögötte. Vagy beszélhetnénk Othellójáról, ami különleges erőt, szépséget és emberi nagyságot sugárzott dekadens-velencei környezetében. Szemben Timár József 1949-es líraira hangszerelt Othellójával: férfias és kato-

nás idegent mintázott ki elsősorban hangja segítségével. Vagy emlékezzünk robusztus Bánkjára, annak fortyogó indulataira, vulkán-mocnásaira, hegyomlás-lépteire. Bessenyei ekkor érkezett el népszerűsége csúcshoz. Megelégedetté válhatott volna. Beletörődhetett volna elért eredményeibe, sikereibe. De nem, tovább akart lépni. Meg akarta hódítani tehetsége számára azokat a színészi-jellemábrázolói tartományokat, amik idegenek maradtak mindaddig.

Önként ment át a Madách Színházhoz, hogy a részletezőbb, a bensőségesebb stílussal tovább iskolázza, micsurinian keresztesse roppant tragikái hevületét-erejét. Itteni szerepei közül említésre legméltóbbnak én Krleza *Agóniájának* szalonszerepét tartom. Mint egy súlyemelő izmain, úgy feszült Bessenyei a polgári zakó: klepetusokhoz, tógákhoz, romantikus köpönyegekhez, mentékhez, bő redőzetű klasszikus öltönyökhöz szokott egyénisége majd szétrepesztette a halk hétköznapiakat.

Írtatózó művészi fegyelem és indulatainak önmérséklése jellemezte ezt az alakítást. Ez a stílus-tréning igazából akkor szökött értékké, amikor hazaszerződött a Nemzetibe. A Madách Színház részletezői közül kikerülve vált föltű-növő eszközeinek gazdagodása.

Mostanra lehalkult, leegyszerűsödött, de ez az egyszerűség gazdagabb tartalmakat rejt magában. Nem márványból, de húsból mintáz. Nem szobrokat teremt, de röntgenfölvételeket. Ma átvilágít Bessenyei játéka, nem pedig föllekesít, mint régi énje tette volt.

Magyar színpadon halkan Bessenyei beszél a legszebben.

Hangja iszonyatos terjedelmű. Robusztus orgánus. Sziklaomlasztó, oszlopdöntető sámsoni hang. Jó ideig sokan azt hitték: hangjában az ereje.

Megszólal a Bánk bánban egészen halkan, minden izomfeszítés nélkül, ugyanolyan halkan, mint utoljára Schiller *Stuart Mária*jában, és nem dörög ez a hang, nem öblöget, nem szaval. Egy ember szólal meg, és gondolatait teszi hallhatóvá.

Bessenyei-nél egyre inkább a beszéd a gondolat köntöse.

Hogy mennyire beletalált és elhelyezkedett most Bánkba - és éppen most, amikor Bánk-fóbiája már tetőzött -, arra élesen mutat rá, hogy színpadi közérzete a lehető legharmonikusabb.

Mindannyian ismerjük a „ruha-spannungjait”.

Ismerjük azokat a színész számára kínosan légszomjas pillanatokat, amikor magára hagyatottan és kényelmetlenül áll a színpadon, fuldoklóként kapaszkodik bele ruhája díszítésébe, egy köpönyegbe, egy palástba, egy köntösbe. Bessenyei kedveli a bőven leomló kelméket, amikbe beleburkolózhat, slamposan-mackósan, majd hirtelen szétvetheti szárnyait és lassan morzsolgathatja ujjai között a szövetet. És ismerjük modorosságai közül azt is, amikor lazán össze-szorított kezeivel „pumpál”, ujjával idegesen babrál. Türelmetlen és ideges kényszermozdulatok ezek. Több feszíti, mint amennyit ki bír fejezni érzelméből.

Vészszelepek nála e gesztusok.

Most mindegyik kényszercselekvése fölszívódott és egy klasszikus nyugalom - de nem klasszicizáló - nagy színész áll a színpadon, véglegesre fogalmazott mozdulataival és dikciójának elmozdítatlanságával.

Megjelenik a színpad bal oldalán egy fölkében, „*Petur*” hallatszik belőle a megindulás ... szinte nesztelenül érkezik ... „*Hogy mindent így kellett találnom ...*” halkan hangzik ez, szinte egyetlen izma sem feszül meg, csak megszólal ez az emberi hangszer, mert már nem tud tovább hallgatni. Bessenyei-nél hiányoznak az ah-ok és az oh-ok. Amikor másodszor megnéztem az előadást, kiderült, hogy következetesen hagyja el ezen indulati hörgéseket, hiszen sordinójához nem illenének. (Csak attól lehet félni, hogy miként tizenöt évig Bessenyei rop-pont egyénisége rányomta bélyegét a kisebbekre, most iskolát fog csinálni halkságával. Lelki füleimmel már országszerte hallok a motyogókat és előre borzadok, mert halk csak az lehet, akinek van hangja.)

Bő, világos lovaglóköpeny van rajta, jobb keze ökölben, élettelenül lóg a törzse mellett. Balja lágyan a köpenyt fogja össze.

A tizennegyedik jelenetben (kivont kard nélkül!) jön vissza, majd tirádája után lobogó köpennyel siet el, de a színnek ez a gyors elhagyása nem fizikailag dinamikus: belső hajtóereje van.

A második felvonásban jobbról érkezik. Távol helyezkedik el a pártütők csoportjától, némiképp ellenségesen, de legalábbis: gyanakodva mérlegeli őket és a helyzetet. Hosszú percek át mozdulatlan marad. Peturhoz intézett kérdése „*Való tehát?*” hideg, száraz, valósággal ellenőriz. Lecsüngő bal kezének középső ujjja meg-megrebben, de fegyelmezett és türelmes diplomata áll szemben a sötétben ólálkodókkal. Rezzenéstelen arccal hallgatja panaszait. Nem horkan föl, nem ingerkedik. Tudja, hogy akit alávettettek, azoknak engedni kell annyi fortyogást, hogy leereszthessék magukról az elkeseredettség gőzeit. Hagyni kell őket, hogy időnként kibeszéljék magukat. Bessenyei ezzel az akciótlan cselekvéssel alapozza meg, hogy Bánkja egy királyhű tisztviselő.

Amikor Petur sérelmei között a pozsonyi jelenetet idézi föl, hogy „*Miképp állt ottan ő*” (tudniillik a király), Bánk arcát szégyen futja be, leplezi zavarát, de mimikájának egy kicsiny rándulása el-áruja: ami igaz, az igaz, az eset így történt, és ő sem vette jónéven. Mintha most mondana először figyelembe veendő érvet Petur, kimozdul laza nyugalmaiból, figyelő tartásából, Bessenyei összefonja mellén karjait, támaszra van már szüksége, hogy tovább hallgassa a panaszáradatot. Meginog szilárdságában és kénytelen igazat adni Peturnak. „*Igen*”, majd rögtön vádként hozzáteszi „*De Ráskai Demeter, pohárnok*”. Nem vitázik, csak parányi gúnnal figyelmezteti a pártütőket, hogy nekik is elég van a fülük mögött.

„Az őseink becsülettel s

Vitézi lélekkel estek egykor el,

kicsiny

Vagyonoknak elnyeréséért, vagy

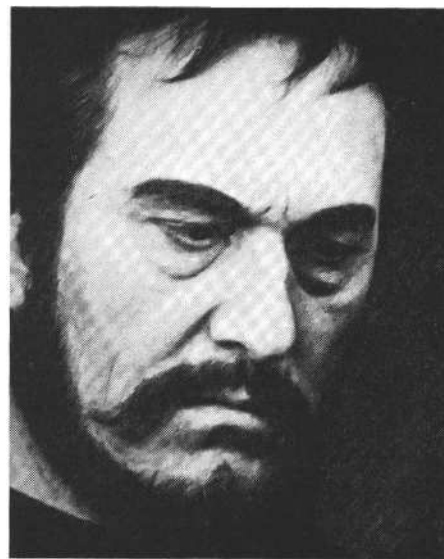
inkább

Értünk: s mi azt mostan magunk

javára

Tartsuk hazánknak omladéka?”

Csendes nyugalommal érvel itt, ami-kor érzi, hogy az urak lassan hajlanak az ő pártjára állani, széttárja karját, de



BESSENYEI FERENC A BÁNK BÁN CÍMSZEREPEBEN

halk még most is. Bessenyei Bánkja ritka tisztafejű ember, látása világos, ítélőképessége józan, megőrzi hidegvérét a legveszedelmesebb helyzetekben is.

„*Maga parancsol Endre, a király.*” - Nem dörög, nem kihegyezett színpadi csattanó ez a mondat sem. Még különösebb nyomatékot sem ad neki Bessenyei. Szinte kedveskedő, mintha gyerekekkel beszélne. Tudja, hogy ezek a derék forró-fejű kiabálók az első jó szóra leteszik a fegyvert, és elállnak nagyon is lojális hőzöngésüktől. Bessenyei Bánkja kiváló pszichológus. Ebben a jelenetben világossá válik, hogy milyen kitűnően tudja kezelni az embereket, miként tudja szabályozni sérelmeiket, és milyen könnyen csillapítja le őket. Itt értettem meg először, hogy Endre jól választott, és valójában miért Bánk az első ember a király után, miért nem a forrófejű demagóg Petur, nem az opportunus Mikhál, a híg-velejű Simon vagy bárki más. És éppen mert ilyen nagyszerű képességű főtisztviselővel történik a dráma, épp ezért válik majd nagyobb erejűvé és megrázóvá.

„Oh Endre!” győzedelmeskedj

te bár

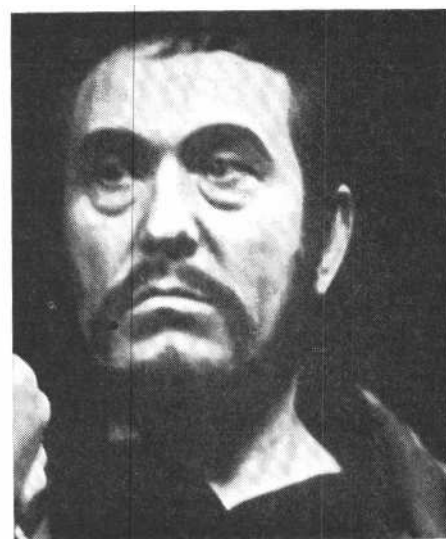
Országokon; de ilyen győzedelmet

Mint Bánk neked nyert most,

nem nyersz soha!”

- átöleli Peturt, és annak válla fölött premier planban látszik az arca, de azon semmi diadalmas nincsen: nincs öröm ebben a győzelemben.

Majd Biberach jő és egy cselekmény eszközeivel ugratja bele a cselekménybe. Bánk eleinte fegyelmezetten hallgatja a rittert is. Amikor Biberach Melinda helyzetére utal, Bánkból kibuggyan egy „*Ember!*”. Torokhangon szólal meg. Rozsdásan. Kissé fémesen hangzik a szó, de kimondása közben elharapja és szinte



visszanyeli, hogy az furcsán bennakadjon a bajuszában, mielőtt még sokan hallhatták volna. Itt azután indulatában végre fölemeli a hangját, de itt sem oly nagy erővel. Még nem lendült bele a cselekvésbe, még bizonyosságot akar, még nem dőlt be a cselnek, az intrikának. Indulatait még nem kell túlságosan komolyan venni. Bessenyei dikciója érezteti, hogy fenyegetőzései az első düh indulatából fakadnak.

Néhány informatív szövegrészen keresztül zakatol, száraz és sietős szövegmondással. Ezeknél el tudnék képzelni még némi érezt a későbbi előadások számára.

A harmadik felvonásban, amely még mindig az első részhez tartozik, Bánk új oldalát látjuk. Talán soha egyetlen fölújításban sem volt Bánk ennyire férje Melindának, mint mostan. Hogyhogy? kérhetik, hiszen a darab alapkonfliktusa éppen a királyi helytartói becsület és a megsértett férji becsület összeütközéséből ered. Így van, de ennek színpadi megjelenítésére mindeddig nem áldoztak elegend az előadások. A harmadik felvonás látszik a legalkalmasabbnak arra, hogy Bánknak Melindához való viszonyát cselekvésében jelenítse meg a néző előtt. Itt azonban családi pórtat mutat a színpad. Legutóbb így indult a jelenet: Bessenyei az ágyból rángatta ki feleségét, miután betört a szobába, és féltékenységekben dúvadként dühöngött. A jelenet indulati tartalma elsodorta a színészeket és a rendezőket is mindig, és egy habzó féltékenységi jelenet részletes tombolásában élték ki magukat. Most ha a halkabba hangszerezte Bánk szelíd sebzettségével áll meg Melindája előtt, megbántott férj, de nem a hisztériás fajtaból. Az a férj, aki mélyen szeretette feleségét, és bízott benne: csak a megsértett bizalom vérezhet ilyen csöndes megbántottsággal.

Bessenyei úgy néz rá Moór Mariann-Melindára, hogy ebből biztosan érezheti a néző, mennyire mélyen szereti az asszonyt. Ez több, mint házasság: ez két ember szövetkezése az életre.

Melinda átöleli Bánkot, az megtorpan, összezavarodik. Lecsüngő jobb kezének kényelmetlen tétovaságán érezni, hogy alig bír ellenállni asszonyának, a testi érintkezés valósággal megbénítja .. . Még egy pillanat és összebékélnék, és a véres dráma elmarad ... Bánkon felül-kerekedik az értelem, nem ellöki magától Melindát, hanem fegyelmezetten kibontakozik öleléséből, és indul bevégezni a dolgát.

Ha egybevetjük Bessenyei mostani Bánkját az 1953-assal, észrevehető, hogy például a „*Ki, ki, mert a tető mindjárt rámszakad*” sort ilyen hangerőkülönbséggel mondja el. Utoljára ez kirobbant belőle, a gyilkosság indulatának tüzeivel táplálkozott, ami szinte kikergette a ropant szenvedélyű férfiút a teremből. Most ugyanez halkan hangzik el, nem a karzatnak szól, nem érzelmi töltésű robbanó gyutacs. Bessenyei Bánkja szinte leheli most maga elé, kótyagosan az eseményektől. Még nem fogta föl teljes súlyával, mit is tett. Még nem ért el agyáig, mi is történt.

Ez a zavarodottság pompásan vezeti át Bessenyei számára a negyedik és ötödik felvonás közötti írói szakadékot. Az indulatos és cselekvő Bánk után az ötödikben mindig egy megtört, és (érthetetlenül) beletörődő Bánkot szoktunk látni. Bessenyei tépelődéseivel, kétségeivel, önmagába fordulásaival, hamletiségekkel megteremti az egységet az ellentétek között, és közelebb hozza az utolsó felvonást az előző négyhöz, ha elválaszthatatlanul hozzáforsztani nem is képes: nem is az ő dolga kiigazítani Katonát.

A színészi hangerő világnézet kérdése.

Hangosabban vagy halkabban mondani lényeges mondatokat, fontos szavakat, ezt csak *egy* szemlélet birtokában lehet hibátlanul eldönteni. Az erős hangon elmondott nagy jelentőségű szavak többsége beszározódott, annyiszor hangzott el plakátordítással, melldöngetően, ingtéppve, habzó szájjal, rossz háborúra uszítván, ágyútöltelékeket lelkesítvén, szemfedőfeliratosan, táncdalszöveg-nyálalassággal.

A haza szó ma már sgraffitóvá süllyedt, és mellékhelyiségek falán használatos bolondos rigmusokban.

Ha vissza akarjuk adni az egykor oly nemesen hangzó szavaknak és fogalmaknak eredeti értelmét és fényét, akkor előbb kénytelenek vagyunk gondosan megrágni, mit is jelentenek igazában. Ezt az aggályos vizsgálatot mindenkinek saját lelkiismerete csöndjében kell elvégeznie.

Bessenyei ezt a csöndet teremti meg a *Bánk bán* előadása közben.

Hangereje csöndre váltott át. Az önvizsgálat, a kételkedés, a felelősség és a megfontoltság csöndjévé.

Egy mai magyar Hamlet igyekszik világosságot teremteni maga körül, szájálókkal, kampánylázadókkal és haszonélvezőkkel szemben.



Köpeczi Bócz István rajza

D. FEHÉR ZSUZSA

Játéktér az új Bánk bánhoz

Both Béla Bánk-felújítása a színészek és tervezők tökéletes összmunkájára épült. Az előadás új játéktérre kívánt. Szándékosan nem használtam a díszlet szót, mert ebben a drámában új értelemben társa a rendezőnek a színpad művésze, a szellemi és architektonikus felépítés egymást kiegészítő, egymást értelmező tevékenység. Ez természetesen az új koncepció feltétel nélküli elfogadását jelentette és a hagyománytól való elszakadást követelte meg Csányi Árpádtól és Vágó Nellitől is. Olyan mozgás- és élet-teret kellett konstruálni a díszlettervezőnek, amely tökéletes „untermann”-ként szolgálja a gondolati tartalom sokrétű kibomlását, s ugyanakkor óvakodnia kellett a kubusokra egyszerűsítés sivárságától, a funkcionálismustól.

Eddig valamennyi Bánk-díszlet - a tavalyi szegedi kamaraelőadást leszámítva - történelmi tablókkel operált. A cselekmény háttere, a színpadi mozgást meghatározó beépítés az atmoszférateremtés külső eszközeit vette igénybe, erős súlyt helyezett a magyarság korabeli kultúrájának megjelenítésére, a magyar és idegen vonások kontrasztjára a berendezési tárgyakban és az öltözködésben. Ki nem mondott igazságokat kellett érzékeltetni a környezettel. A figurák jellemét, a szituációk jelentését egyértelművé tette ez a felfogás, de a dráma belső mozgásához kevés köze volt. Operai pompa uralkodott el a színpadon, ahol az ünnepélyes deklamálást ez a főúri keret is megkívánta. Koronként más motivációt kapott a cselekmény, amelyet hűségesen követett a díszlet, a ruha és a kellék. A színes látványok, mozgalmas képek sok melodramatikus vonást kényszerítettek a szereplőkre is. A kupavagdosó indulatosság, a békétlenkedők széles gesztusai, a dühödő ajtócsapkodás a nagyszerű darab mondanivalóját, szenvedélyét, nemes pátozát temperálta.

Az új rendezés a dráma általános emberi mondanivalóját hangsúlyozza, a történelmet is ebből az aspektusból közelíti meg. Emberek vívódnak a színpadon, lelki nagyságuk éppen ebben a közeln

zetben hozott belső küzdelemmel emelkedik ki a nemzeti hősök sablon-heroizmusából. Család és társadalom, osztály-és hazakonfliktus kendőzés nélkül kerül reflektorfénybe. S ahogy a recitativo hangsúlytalanságában a szavak fényleni kezdenek, ahogyan az ismerős szöveg új jelentése kibukik a vastag aranyozás alól, úgy állja a próbát a román kori építészet rusztikus, dísztelen köveiből és egyetlen rozettából összeállított díszlet is. Az eszköztelen rendezés a színészi játék és a dráma belső vonalait bontja ki, abban a kemény kötésű keretben, amit ezeknek a falelemeknek mozgatása, megfordítása s az ezzel kialakított tér biztosít. Tágas, de puritán színpad öleli magába a dráma izzását, nagy, jellegtelen öntőformába kerül a veszélyes, fortyogó anyag.

A két részre tagolt darab a színváltozás új ötleteit, a hasábok szellemes mozgatását kívánta, és a fény értelmező feladatát változtatta meg. Az ajtó és ab-lak illúzióját, a kertből a szomszéd helyiségből beáradó világosságot kellett a fényekkel megoldani, napsugárzást és a hálószaoba fojtottabb világítását. S mind-ez a román kori élet légkörében, a palotai rend feltételei között. Nincsenek lépcsők, emelvények, fenséges trónok, a rangkülönbség, a történés kiemelése sem kap külsőséges eszközöket, leegyszerűsödött a színpadi mozgás, a modorosság veszélye is kisebb. Az arányaiban megnövelt rozetta erőteljes árnyékának ritmusa bontja meg e mozdulatlan kockák nyugalmát. Tán ha a fröcskölt fehér festék jobban utánozná a kőfaragás rusztikáját, vagy teljesen elmaradna, még komolyabb, még zengőbb lenne ez az Árpád-kori méltóság, s még egyértelműbb a díszletbeli absztrahálás. A bútorok magukon hordják az eklektika beütéseit, a súlyosság és áttörtség furcsa ellentétét.

A praktikus öltözetek, visszatartott színek, stilizált ruhadarabok szerencsésen ötvözik az általános és a kor nélküli elemeket a pontos történelmi időt meghatározókkal, adekvátak a szereplők karakterértelmezésével. A királyné, Melinda és Izidóra nemes anyagú ruhái a magyar középkor pompás női viseletének melegségét lopják be a hideg falak közé, a bársonyok, prémek, selymek egyszerű, ötletes szabása a hivatkozás, az idegen ízlés disszonanciáját is kiemeli (Gertrud első megjelenése, vörös parókája, Ottó enervált rózsaszín öltözeke), de még olyan finomságokat is megvillant a tervező, mint a lézengő ritter elegáns

kozmetopolitása, rafinált vadászzöld színeivel. Bánk sötétkék ruhája, Petur türkizkékjei, Biberach ördögi figurából világfíva vedlése és az asszonyok öltözködésben is tükröződő érzelmi, hangulati hullámmása a rendező szerepértelmezését követi.

Bánkról a jóhiszeműség, Peturnál egy új, keményebb lázadásszellem, Gertrud egyéniségében a hatalom és a félelem összefüggése kap alátámasztást. S mind-ezt betetőzi az utolsó kép. Fekete pompa, a teret betöltő katafalk helyett most életközelpbe kerül a halál, s díszletté válik a gyászolók csoportja. A király könnyed, középkori sportossága, ruganyos mozgása, a világos drapéria az esemény természetes hétköznapiágát helyezi szembe a korábbi látványos befejezéssel. A tragédia súlypontjainak áthelyezésében talán ez a legváratlanabb. A tömbös, dísztelen falak itt szabnak leginkább határt a túlcsoordulni kész indulatnak, siránkozásnak. Az 1936-os romantikus, az 1941-es magyaros, az '945-ös tárgyas színpad, a szegedi korona-szimbólum díszlet után most a gondolati tartalom, s a jelzésekre redukált történelem játéktere született meg. Tán mondanunk sem kell, hogy ez a szellem milliméter pontosságot és tökéletes konstrukciós biztonságot igényel nemcsak a díszletépítőktől, de a statisztériától is. A csoportok mozgása, elhelyezkedése az összmunkába meglehetősen lazán kapcsolódott be. A szerepek új hangszerelését a kórus nem követte, a kemény egyszerűségű díszlet és az eszköztelen játék közé erőtlen, nyögdécselő, riadt tömeghangok tolakodtak, színpadias felugrálás, hátrahökölés, amely az előadás feszesre húzott szerkezetébe nem mindig illeszkedett.

A LIVING THEATRE FELOSZLÁSÁT

december végén Brüsszelben sajtóértekezleten jelentették be. 1970 elején a húsz éve fennálló társulat még tart egy elő-adássorozatot Nyugat-Berlinben, utána öt-hat kis csoportra bomlik szét. Néhány ilyen csoport hazatér az USA-ba, a Beck-Malina házaspár pedig néhány hozzájuk hű színésszel Európában marad. Ez a csoport úgy határozott, hogy következetesen levonja a tanulságokat eddigi működésükből, s többet nem lép fel kommerciális színházban: a nagyvárosok utcáin tartanak majd ingyenes előadásokat.

La Tribune de Genève, 1969. december 31.

GÁLL ISTVÁN

Kabarék

ÉS MI LESZ HOLNAP? - kérdezi a Vidám Színpad műsorának a címe. Mi, nézők a legszívesebben azt felelnénk: reméljük, ugyanilyen szórakoztató lesz a műsor holnap is, holnapután is, mert most igazán jól éreztük magunkat!

A kérdőjeles főcím és a kérdőjeles alcímek sorozata (És mi lesz holnapután? - És mi van ma? -- És mi van mindig? stb.) rápillantásra is elárulják a műsor lényegét: a tiszteletlen és jókedvű kíváncsiságot. Kérdezzünk csak rá a nyilvánvalónak látszó dolgokra is! Nézzük gyerek szemmel a felnőtteket! És külföldiként a honi állapotokat! Vessük össze az ígéretéseket a megvalósításukkal! Kérdőjelezzünk meg minden áltekinthet! - Igen, így kell ezt csinálni: jól kérdezni, ez a műsor titka.

A Róna Tibor-Litványi Károly-Romhányi József szerzőhármas jól összeszokott alkotóegyüttes. Az esten érezzük a közös munka, a közös fejtörés sok-sok gondját és gondosságát: az ötletek beillesztését a műsor egészébe, szerepek és színészek egyeztetését, próza és zene megtervezett arányát, nagyobb lélegzetű számok és pergőbb percek megkomponált sorrendjét. Gördülékeny előadásban, a színvonalas átlagból kivillanó remek ötletekkel, pihenőt is hagyva a nézőnek, de az unalmat, a színvonaltalanságot mindvégig elkerülve fut a mű-sor, amit Romhányi verses bravúrijaihoz hasonlíthatunk: a könnyedség mögött nem érezni a megmunkálás izzadságszagát.

Mi volt emlékezetesen jó a műsorból?

A kártyafigurák négy évszaka a felelőtlen ígéretést gúnyolja, s ez a keret egy sok szereplős, mozgalmas, énekes-táncos kavalkádot fog egybe. Örökzöld melódiák parodizált és aktualizált szövegeit halljuk, szellemes és mulatságos átköltésben. Néhány találó karikatúra-figura perdül elénk a színpadon.

Csala Zsuzsa kislány-monológja bájoság nélkül volt kedves. Az önfeledt játék a színésznőt is magával ragadta: csak úgy ragyogott szerepében.

Gyurkovics Zsuzsa és Verebély Iván duettje is tetszett. Verebély milyen jól táncol, milyen jól mozog!

Faragó Vera énekszámát politikai jóslatokba bocsátkozott. Újszerűsége: név szerint említi meg vezető politikusainkat. Faragó Vera szép és temperamentumos előadó.

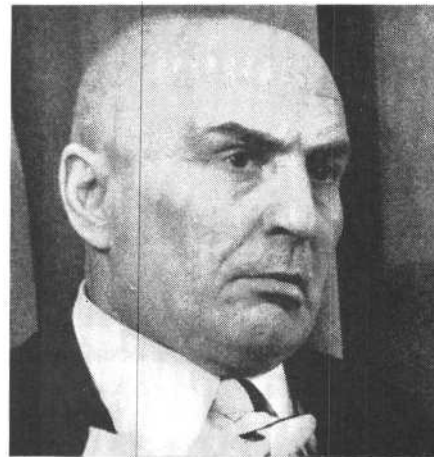
Alfonz paródiái jelentették az est csúcspontját. Minden mozdulata nevetést kelt. Minden ötlete találó. Paródiái pontos kritikák. Mestere a műfajnak. Számai kidolgozottak, leegyszerűsítettek, nem játszik rá az ötletekre, nem csikar ki olcsó nevetést. Szigorú művész. Évről évre magabiztosabb, szikárabb az egyénisége, játéka és játékossága már nemcsak mulatságos - néha megrendítő.

A jó műsor felhatalmaz a kritikára is. Mit kifogásolok?

Többször visszatér honi viszonyoknak a nyugattal való összevetése. Es tulajdonképpen ez az ismétlődés véteti észre az emberrel, hogy felszínes ez a viccelődés. Nem is egészen jóízű. Hiszen a nevetést kicsiklandozó összehasonlításokra semmiféle valóságos alap nincs: különböző minőségeket nem lehet összehasonlítani, egymással mérni, az almát például nem mérhetjük ampererősséggel. Igaz, a kispolgári, hamis és pénzszagú nosztalgiákat is kifigurázzák - de ezek az összevetések mégiscsak a mi rovásunkra történnek, és a kávéházi fanyalgó viccelődés kap így hangot. Mondom: az ismétlődés vétette ezt észre velem. Több számban is visszatér ez a „bezzeg ott” szemlélet. Tehát az arányokkal van baj. A félresikló lendületekkel. A minden-áron poénra játszással.

Talán ebből ered a következő, egészen másféle probléma is: a szerzőtrío nem ír egyfelvonásost, illetve jellemeket is ábrázoló jelenetet. Ettől nem feltétlenül a mondanivalójuk gyengébb, jelentéktelenebb, kevésbé mulatságos. Hiszen jelenlegi technikájukkal is sok mindent ki tudnak fejezni. De mintha ezen a kabarészínpadon nem mozogna ember, csak csupa nevetető mechanizmus. A „két ember beszélget” számokban elvonatkoztatott figurák vannak, „alákérdezők” és „viccesen felelők”. Ezeknek nincs jellemük, egyéniségük, tehát nem is eljátszandó figurák.

Az írók nem szerepeket írnak, hanem poénokat és összekötőszöveget két poén közé. Igen, elismerem, ezek a párok mulatságosan és okosan csevegnek-énekelnek, nem ritkán újszerű összefüggéseket fedeztetnek fel velünk egy-egy abszurdumig vitt logikai gondolat sor kapcsán. Mégis hiányzik valami. Embert nem látok a szöveg mögött. A színészek-



nek nincs módjuk az alakításra. Ketten bejönnek, érthetően elmondják vagy el-éneklik a penzumot, megnevettetnek poénjaikkal, és vége: bejött két színész, kimegy két színész, és nem két, a szemünk előtt született, felejtethetetlen alak. Például a nyitójelenet két tudósa két jókat mondó, egyéniség nélküli figura: két színész, Kibédy és Verebély, akik szinte a maguk nevében beszélnek. Pedig lát-hatnánk két egyéniséget, két jellemet is, amit az íróknak kellett volna megteremteniük. Természetesen a karakterizálás az egyfelvonásosban, a nagyobb lélegzetű kabaréjelenetben igazán helyénvaló. De ha a szerzők törekednének erre a karakterizálásra, erre a rangosabb írói munkára, a jelenetek is mindjárt konfliktuózusabbak lennének. Mert két különböző ember között történhet valami - két színész azonban csak a szerző szövegét mondja fel, és poéntól poénig evez a színpadon.

Az erősen zenésített előadás is jelez valamit. Miért kell ennyit énekelni? Szinte mindent elénekelni? (Jók az énekszámok! Félreértés ne essék. Csak sokallom az éneket.) Mert kevés az alakítással. Így jó kabarészínészek (Kazal, Kibédy, Verebély, Kabos) maradnak „szerep” nélkül, pedig ott vannak a színpadon. Kikre emlékszem szívesen? Alfonzóra és Csala Zsuzsára, akik magánszámaikban nem csupán szerepeltek, de alakítottak is.

Mindez összefügg a rendezéssel is. Zsudi József régi és sokat próbált rendezője a színháznak. De talán éppen ezért belefáradt már a kabaréba, alkotó-kedve is megcsappant. Hogyan tudna újítani? Ez fontos kérdése az együttesnek. Talán egy meghívott rendező vagy egy fiatal és fantáziadús, kísérletező kedvű rendező társulhatna a nagy gyakorlati rendelkező Zsudi József mellé. Akkor a jelenleg adott lehetőségeket is jobban ki tudnák használni a művészek - hiszen Kibédy, Kabos, Kazal, Verebély tudna figurát „hozni”.

A Vidám Színpad jó műsorával bebizonyította, hogy írók és színművészek közös munkájával még előbbre léphet: a kabaréjátzás legmagasabb szintjére.

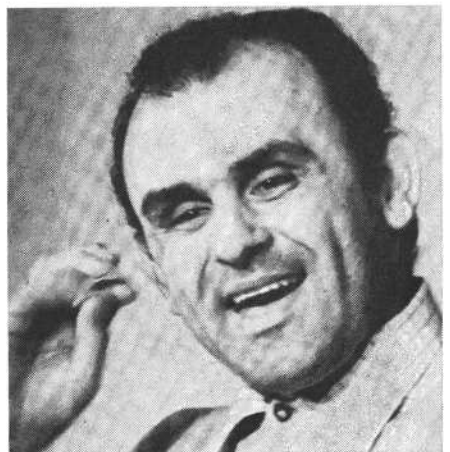
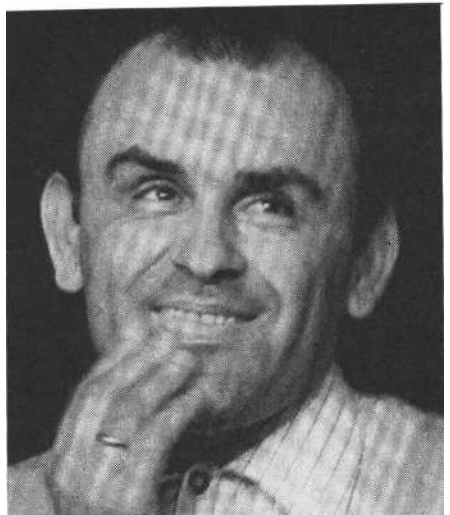
A TETŐN DOLGOZNAK! A Mikroszkóp Színpad műsora a címmel is találoz utal az összeállítás alap gondolatára: felszabadulásunk huszonötödik évfordulója munka közben találja a társadalmat, tető alá igyekszünk hozni azt, amit eddig építettünk.

A bohócszám (Harkányi Endre, Gera Zoltán, Komlós János játssza a jelenetet, aminek a címe: A tető még hiányzik) arról a bizonyos tetőről beszél, ami közös építményünkre kerülne. Csak a közös összefogás kellene. De hol az egyik, hol a másik építő ugrik ki a munkából, késleltetve a végső eredményt. Mert tépelődnek, vívódnak, aggályoskodnak. Jó ez a jelenet. Egyszerre mély értelmű és ellenállhatatlanságú röhögséges. De kabaré-színpadon csak így lehet, csak így szabad beszélni ilyen komoly dolgokról: a perszifláló kedv, a túlhabzó, csúfolódó játék adja meg a jelenet hitelét. Minden óvatosság csak gyengítené a színházat. A bohóctréfa mindig a humor legvégletesebb formája volt. Komlós ezzel a számmal szinte programot ad: ezt is tudjuk, ezt is merjük csinálni! Miért ne? Magunkat nevetjük ki. Nem a fölényes kívülálló piszkolódásán kell „szórakoznunk”, kényszeredett és fanyar kedvvel - hanem egymás közt mulatnunk, egymáson és magunkon. Kitűnő, felszabadult humor ez.

Az est legkerekesebb és legjobban megírt jelenete Harkányi Endre és Soós Edit statisztikai emberpárja. A frappáns ötlet megszemélyesíti a statisztikák átlagemberét, a férfi „egy főt” és a női „egy főt”. Telitalálat, írói telitalálat. Amint egy elvonatkoztatott tételt megszemélyesítünk, az azonnal nevetséges lesz. Mert túl szabályos. Mert senkire se illik. Mert életidegen. Valami furcsa marslakó lesz az átlag honpolgárból, csupán azzal, hogy lefaragják személyiségét. Harkányi Endre és Soós Edit kevés eszközzel, nagyon találóan eleveníti meg a két papír-figurát.

Újítás a színház műsorában a levelesláda. Ott áll az előcsarnokban, bárki be-dobhatja kérdéseit. Kétszer is behozzák a színpadra, Komlós felnyitja, és kápásból válaszol a kérdésekre. Jó újítás ez. Legtöbbször már maguk a kérdések is nagy derűt keltenek, a konferensziénak pedig alkalmat adnak a szellemes rögtönzésekre. Kényes kérdések is kerülnek a ládába. Ezeket is felolvassák. A Mikroszkóp Színpadon nincs olyan kérdés, ami ne hangozhatna el - ezt bizonyítja a láda.

Ezt a kényes kérdésektől való tartózkodást cáfolja meg Komlós János futballról szóló monológja is. Valójában külpolitikáról beszél, mégpedig a szocialista országok közötti visszásságokról. Bravúros dadogás, nyelvbtlássorozat a



szám, amit csak nagyon rutinos előadó vállalhat.

A Kőműves Kelemen-tréfa, ami az építőipart csípkedi, Schütz Ila sokkarú titkárnője, aki munkaidő alatt maszek ügyeit intézi, Szendrő Józsefnek a másodállásokról szóló magánszáma a mű-sor gyengébb részét jelentik. Mert hagyományos kabarétémák, máshol és más feldolgozásban is hallott tréfák.

Major Tamás rendezése a bohócok játékaiban csillog, ez a vérbő komédiázás az ő keze nyomát viseli.

Az utolsó félóra egyetlen fergeteges nevetésben telik el. Ez Hofi Géza érdeme. Produkciója gazdag ráadás, fényűző sluszpoén. A Komlóssal való rivalizálás megjátszása hálás ötlet, felkelti a közönség cinkos rokonszenvét. A főnök és a beosztott ásatag konfliktusa itt újszerű fényt kap. Hofi mestere a hangulatteremtésnek. Még el sem kezdte igazi műsorát, máris kezében tartja a nézőteret. Közvetlen csevegésnek, rögtönzésnek álcázott magánszáma tulajdonképpen két monológ. Előbb egy Majakovszkij-verset ad elő az új lakásról, és soronként ki-lép a versből, aktualizálja és honi viszonyainkra konkretizálja a költő emelkedett pátoszát. Mindez pokolian mulatságos. Nem Majakovszkijon nevetünk. Hanem Hofin és önmagunkon. A Repülj, páva tévébeli népdalvetéldőjét parodizálja második számként. Ez a produkció ugyancsak nagyon nagy nevetésekbe fullad. Hofi Géza sokoldalú színész, parodista, énekes. Egymaga felér egy társulattal.

Panaszra tehát nincs okunk. Mindkét előadáson sok jót láttunk. Két kabaré - két kitűnő együttes. A Vidám Színpad és a Mikroszkóp Színpad vetéldője még sok jót ígér.



Köpeczi Bácz István rajza

fórum és disputa

SZÁNTÓ ERIKA

Gondolatok a televízióról

A televízió még mindig a meghatározások korát éli. Ez kamaszkorát is jelzi: az állandó növekedés, a szüntelen változás termeli újra és újra azt az igényt, hogy az önismeret magasabb lépcsőfokára lépjen. Egyelőre csak intenzív jelenléte, jelentősége nem kelti vita tárgyát, egyébként milyensége, jelene, jövője, erényei és hibái állandóan a nézetek összecsapásának forrása. A televízió esztétikája ma még mindenekelőtt - tapasztalat, közvetlen megfigyelés. A legszembetűnőbb, hogy a különbözőség, amely a sokféle programban megnyilvánul, gyakran háttérbe szorul az eszköz azonossága mellett.

Az eszközről

A televízió önkéntelenül egy csodálatos háztartási robotgépet juttat eszünkbe, amely mos, vasal, de ugyanakkor tökéletes fagylaltot készít, és padlót is kefél. Hiszen annyi és annyira különböző feladatot tölt be: lakásunkba hozza a világszenzációkat (általában gyorsabban, mint a sajtó), egyidejű jelenlétünket biztosítja épp most történő eseményeknél, igyekszik tölcserrel tölteni. az angol ige-időket nézői fejébe, mosóport kínál és a világirodalom klasszikusait, koncertáhi

tatot és kabaréharsányságot. Ahhoz, hogy a televíziótól bármit is mondassunk, legelőször tárgyunkat kell leszűkítenünk: a televíziós készülék és az adást biztosító technikai láncolat nem azonos rendeltetéssel működik teljes műsoridejében. Nincs lényegi azonosság e különleges „robotgép” különböző műveletei között, mint ahogy a moziban vetített reklámfilm, filmhíradó és Fellini művészetét sem köti össze semmi-féle esztétikai rokonság, bár azonos a felvevő-, vetítógép, hasonló a nyers-anyag - tehát a technikai feltételek közegek lehetnek.

A televízió mint művészet (bár sokszor előlegeznünk kell ezt a minősítést) nem olvasztja magába a képernyőn meg-jelenő különböző programokat, sőt nagyon erőteljesen igyekszik elkülönülni azoktól. Keresi sajátos törvényeit s épp-úgy törekszik azokra a ritka pillanatokra, amikor nemcsak szórakoztató átlag-termék, hanem igazi műalkotás születhet, mint a színház vagy a film.

Mikor **van** művészet a **képernyőn**?

Mindeddig senki sem vitatta, hogy a televízió - sok egyéb mellett - művészet, műalkotás közvetítésére és elterjesztésére kiválóan alkalmas. Mégpedig sokszor olyan „tehetségesen” tölti be ezt a feladatát, hogy közbeékelődése nem veszteséggel, hanem nyereséggel jár. A színházi előadást, mielőtt „továbbadná”, felerősített hangsúlyokkal láthatja el, a legszebb pillanatok közlő mutathatja meg, apró ritmuskorrekciókra képes,

A filmeknél már nem ilyen dicsekednivaló a helyzet, de azért közvetítő funkcióját a televízió itt is többé-kevésbé - bár rendszerint redukált hatással - betölti. A televízió saját művészete azonban akkor van jelen a képernyőn, ha színházról és filmtől eltérő sajátos hangulati-érzelmi egység jön létre. Mégpedig olyan formanyelv segítségével, amely - ha 'merített is a színház- és film-művészet eszköztárából - kizárólagos és új. Ez a formanyelv talán az ötvözethez hasonlítható, mely a benne egygyéolva anyagok tulajdonságainak összessége helyett új, azoktól különböző erényekkel és hiányosságokkal hívja fel magára a figyelmet. „Színpad nélküli színház, a mozi külsőségei nélküli mozi” - határozza meg a televíziós művészetet nem kevés iróniával egy francia esztéta, Jean Luc Déjean. De nemcsak ő, mások is inkább azokat a negatívumokat térké-

pezték fel, amelyek a televíziót más művészetekhez hasonlítva jellemzik. Mind-ez természetes, hiszen a televízió még nem vonhat le tanulságokat „történelmének” művészi csúcsteljesítményeiből, ezért önmaga meghatározásához terminológiát is a színháztól és a filmtől kölcsönöz. Sőt, minél inkább különbözőségét akarja hangsúlyozni, annál inkább *tőlük* kénytelen elhatárolni magát.

Néha szinte humorosnak hatnak ezek a specifikumok. Basil Bartlett angol szakíró könyvében például a következő televíziós „tízparancsolat” található:

„1. A tévéjáték időtartamát csak a történet szükségletei szabják meg. A szerző nem kényszerül mesterségesen megnyújtani a művet, csak azért, hogy egy teljes terjedelmű színházi előadás méreteit elérje.

2. A szerzőnek nem kell indokolnia a darabban a szereplő személyek megjelenését a színen és távozásukat a színről (például a hagyományos »tálalva van«-nal).

3. Annak a szerzőnek, aki olyan témáról akar írni, mint például megerőszakolás, vérfertőzés vagy művi vetélés, azt tanácsolom, hogy ne gondoljon a televízióra.

4. Vigyázat! a televízió képernyője kicsi. Ez kizárja azt, hogy a darabnak sok szereplője legyen. A rendezők természetesen néha csodákat tudnak tenni. A televízió azonban mégsem vállalkozhat egy elefántcsorda bemutatására. Ha sok színész zsúfolódik össze a képernyőn, azt hihetjük, hogy egy futballcsapat csoport-képét látjuk.”

Az efféle szabálygyűjtemény természetesen nem visz közelebb a televízió lényegéhez. Inkább a tanácstalanságot sejteti. Sokan a műfaj sajátságát - mindennekelőtt a színházzal szemben - abban keresik, hogy a képernyőről a nézőre állandóan zúdulnak a naturális értelemben vett valóság eseményei, s ennek következtében a művészi szándékkal konstruált s ugyanazon a képernyőn megjelenő valóságot a néző sokszoros kontroll alá veti. Sokak számára úgy tűnik, hogy a valóság jelenléte a televízió mű-soróráiban csökkenti a néző érzékenységet a drámai effektusokkal szemben. Úgy vélik, *hogy* amíg a színház minden külsőségével azt segíti elő, hogy a néző stilizált világban, valamiféle játék, szer-tartás részeseként érezze magát, bár-mennyire is húsbavágóan valóságosról essék is szó a játék során, addig a tele-vízióban valamiféle érzelmi-hangulati

egységbe folyik dokumentumfilm, riport, a világból érkező információtömeg és a közjük ágyazott műalkotás.

Természetesen maga a műsorfolyam, amely körülveszi a televíziós műveket, némileg motiválhatja a létrejövő hatást. De túlzott jelentőséget ennek azért nem tulajdoníthatunk, mert a tények s a játék szembesítése közel sem csak a tele-vízió sajátossága. Világjelenségként kell szembenéznünk avval a folyamattal, amely a valóság drámáját mint a művészet hatását befolyásoló tényezőt igyekszik tudomásul venni, sőt egyre gyakrabban a műalkotás közvetlen anyagává avatni. A dokumentumszínház, de általában a tényirodalom egyre előkelőbb helyet foglal el a modern művészet teljesítményei között. Peter Weiss művei, Kipphardt: *Az Oppenheimer-ügy* című drámája nemcsak „kalkulál” a valóság hatást motiváló szerepével, hanem a dokumentalitást főszereplővé avatja. A televíziós művek (tévéjátékok és televíziós filmek egyaránt) műsorkörnyezete nem lehet meghatározó a művek hatásosságában azért sem, mert a színházi vagy film-néző is magával viszi a nézőtérre korábbi élményeit, a „kinti világ” impulzusait.

Mégis, ha először a nézőkre gyakorolt hatás oldaláról közelítünk, akkor is felfedezhetjük a televízió (mint művészet) saját arcát.

Tévé-pszichózis

A televíziónéző alapélménye: a négy-szemköztiség. Minden, ami a képernyőről hozzánk érkezik - személyhez szóló. A bemozd megcsóválja, a riportalan az arcába néz, minden műsor saját közegében - lakásában - keresi fel. Ez a hangulat - a személyes találkozás pszichózisa - két irányban hat. Egyrészt lazít: kisebb erőfeszítésre ösztönöz, mint az írott betű, amelyből csak a képzelőerő és a koncentráció segítségével tudunk önmagunk számára értelemmel bíró közlést kiszakítani. A kép és a hang együttese, a nagy felszólító erővel rendelkező hatás-komplexum lelkiileg és szellemileg „papucsba” bújtat. Ez a pszichózis általában akkor jön létre, ha a televízió *mint technikai közvetítő* működik. Ha újságot, vitát, előadást, filmet továbbít. Ha valamit, aminek a néző televízió nélkül is részese lehetne, változatlan formában juttat el hozzá. A hatás azonban ellenkező előjelű is lehet. Sőt: a televíziós dráma hatóerejének, műfaji specifikumának egyik kulcsát is éppen abban a

sajátos pszichikai állapotban kell keresni, amely a képernyő elé telepedett és jó esetben műélvezővé vált nézőben létrejön.

Mielőtt tovább mennénk, hangsúlyoznunk kell, hogy a tévédrámát gyűjtő-fogalomként használjuk anélkül, hogy műfaji különbséget tennénk dráma, vígjáték vagy akár a tévéopera között. Igyekszünk mellőzni a tévéfilm és a tévé-játék megkülönböztetését is, mert úgy véljük, a filmre rögzített, de a televízió követelményeit szem előtt tartó művek és a több kamerával, telerecording-technikával készült alkotások ugyanazoknak az esztétikai törvényszerűségeknek engedelmeskednek.

Úgy hisszük, a televíziós művészet legnagyobb vívmánya: az intimitás. Ami gyenge hatásfok esetén lazítja a néző figyelmét, ugyanaz különösen alkalmassá is teheti művészi élmény befogadására. A televízió képes megszüntetni a néző és a dráma közé ékelődött »idegenséget«, amely a színháznak szükségszerű velejárója. Igaz, a néző és a színészek egyidejű jelenléte pótolhatatlan varázssz, hiszen a nézőtérén ülők is valóságos részesei a kollektív szertartásnak, ez azonban csak annyit jelent, hogy a televízió gyökeresen *más* élménye valószínűleg sosem fogja tartósan veszélyeztetni a színház létét.

A képernyőn nincs díszlet, kosztüm, nézőtér és színpad, világítási effektusok és színészi alakítás, illetve mindez természetesen létezik, de annyira rejtve a néző előtt, hogy tulajdonképpen a néző és a produkció kettéválása is bizonyos fokig, pszichikai értelemben megszűnik. A feloldódás, a képernyőn történetekkel való azonosulás nagyon nagyfokú lehet.

Mielőtt ezt a feltevést igazolni próbálnánk, meg kell jegyeznünk, hogy Magyarországon a televízió nézés közel sem magányos foglalatosság. Nálunk, de úgy hisszük, a világban mindenütt, a tévé-nézés jellemző közege: a család. Ez a „kiscsoport” természetesen kihat az egyedre, mégis, a színház nézőterén ülőkhöz képest a televízió nézője „egyedül” van a képernyő előtt. Miért van ennek jelentősége a létrejött hatásban?

Kulcsár Kálmán *Az ember és társa-dalmi környezete* című könyvében ezt írja: „... a szerep azoknak az elvárásoknak az összességét jelenti, amelyek bizonyos ismétlődő szituációkban egy-egy státuszhoz fűződnek.” Ebből az elég elterjedt felfogásból kiindulva megállapíthatjuk, hogy nemcsak a színész, ha-

nem a színházi néző is bizonyos értelemben vett szerepjátásra kényszerül. Ez a szerepjátás többnyire pozitív tartalmú (a néző ünnepi külsőt ölt, fegyelmezetten viselkedik, tetszésének ad hangot), fokozza azt a szellemi készültségi állapotot, amely a műélvezethez szükséges. A televízió nézőjével szemben nem érvényesül ilyen elvárás (a családi elvárások homályosabbak, és sokkal kevésbé presszionáló erejűek). Ezért a képernyő előtti belső és külső magatartása sokkal individuálisabb. Ez koncentrációjának hatásfokát szinte a nulláig csökkentheti, ha gyenge vagy közepes produkcióval áll szemben. De jó s valóban televíziós művek esetében olyan szuggesztív, egyedi élmény részesévé teheti, amelyet a televízió sajátos pszichózisa megtisztít mindenféle szerepjátástól, magatartásbeli sallangtól, nincs jelen semmiféle szertartáskülsőség, csak műalkotás és műélvező mély és intenzív, intim kapcsolata. Szerencsés esetben olyan szoros lehet ez a kapcsolat, mint az olvasásba belefeledkezett ember kontaktusa az irodalmi alkotással. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy valamiféle érték-rendet akartunk volna felállítani a tévé-dráma és a színházi előadás élménye között, csak a specifikumok keresését a hatás oldaláról kezdjük.

Vizsgáljuk most tovább a művet, amely ezt a hatást gyakorolhatja.

Tévétérkép vagy televíziós film

A terminológiák terén igen nagy a zűrzavar. Sokan a nemzetközi szakirodalomban a rögzítés módját alapvetőnek tekintik, és meg sem kísérelnek közös törvényszerűségeket keresni a filmszalagra felvett és a telerecording-technikával készült művek között. Az ilyen mechanikus elkülönítések lényege az, hogy a televíziós kamerákkal felvett műveket a színházi produkciókhoz, a filmfelvevővel készült műsorokat pedig a filmmel azonosítják. A kétféle rögzítési mód különbségeinek - úgy tűnik - elsősorban gazdasági, technikai, szervezési különbsége van. Művészileg - talán nem túlságosan merész ez az állítás - a filmkamera legtöbb vonatkozásban nagyobb szabadságot, tágabb lehetőségeket, jobb képminőséget biztosít, mint a TR technika, de zárt stúdiókörülmények között az utóbbi gyorsabb és gazdaságosabb eljárás. Úgy hisszük, a televíziós film műfaji vonásai nem különböznek a tévétérkép alap tulajdonságaitól. Mindkettő egyaránt különbözik a szorosan értelmezett filmtől.

A film világot teremt, tájakat, tárgyakat - látványt, amely az emberről árulkodik. Az ember mozog ebben a művészileg felépített világban, mozgása új és új környezetbe veti. A szó szinte csak motiválja a cselekményt, azt valójában a kép hordozza. A képen pedig ember és környezet kölcsönhatása fejeződik ki.

A televízió sem mond le a beszédes tájról, csak hogy ez a „táj” az emberi arc. A beszélő és hallgató ember arca, mely éppolyan kimeríthetetlennek lát-szik, mint az erdők, mezők és városok. Az ember arcánál tágabb világ, a mást is befogadó kép - szinte csak motiváció. A Vercors novellájából készült *A tenger csendje* című tévétérképben például egyet-len szobában figyelhetjük meg három ember magatartását, a játék egész ideje alatt a legtöbb információt arcukról olvashatjuk le, s valószínűleg a néző emlékezete is elsősorban a szerepükkel szinte azonosuló színészek (Vass Éva, Darvas Iván, Básti Lajos) arckifejezését, mozdulatait őrzi meg. A néző emlékezete pedig legtöbbször ösztönösen is úgy raktároz, hogy a műfaj lényegét ragadja meg. A környezet látványának lecsökkent szerepe óriási jelentőségűvé növeli a színész munkáját és az emberi szó erejét. A színész uralkodik a képernyőn, olyan, mintha szobánkba lépett volna, nem különíti el színpad, és nincs körülötte olyan realitással érzékelhető környezet, mint a filmvászonon. A mozi nézőterén mindig teljes értékű valóságnak fogadjuk el a képi látványt, s amit látunk, valóságosabbá nő bennünk, mint az elcsúsztatott nézőtér realitása. Izgalmas pillanatokban néha még mindig felszisszennek a nézőtérre, megfigyelnek a filmnézés szituációjáról. A televíziós játék környezete sosem ilyen valóságos, de a színész és a színész szava - igen. Ez a fajta közelség azonban érdekes módon a szereplőktől nem a szavak hangsúlyainak és a mimika erejének felfokozását, ha-nem ellenkezőleg, azoknak szinte a végletekig való leegyszerűsítését követelik meg. A színésznek szinte minden külsőd-leges eszközét belső koncentrációval kell helyettesíteni. Mindez evidenciává válik, ha figyelembe vesszük, hogy a televíziós játék legidőtállóbbnak látszó dramaturgiai törvényszerűsége, hogy gondolati tartalmát lehetőleg az egyes ember személyes konfliktusáig kell lebontania. Ez a konfliktus a nézőhöz is a személyes közléshez hasonló bensőséges módon jut el.

A színésznek játék közben el kell vezetnie színésztérképét, a lehető legtokéletesebben kell betöltenie azt a figurát, akinek megjelenését odakölcsonzi. A szavak is valamiképpen ehhez hasonló módon vesztik el csak közlésre szolgáló, leegyszerűsített jelentésüket, a szövegből költészetté kell emelkedniük. Miután a színész minden más művészetnél „közelebb” kerül hozzánk a képernyőn, s arcának legkisebb rezdülését sem tudja elrejtetni, a művészi értelemben vett őszinteségnek a teljességét kell nyújtania. Ehhez olyan szavakra van szüksége, melyek az igazság és a mélység esztétikai erejével rendelkeznek. Végül is - irodalomra van szüksége. A film dialógusának hatásossága nem feltételezi ugyan-ezt. A látványtól gyakran felfénylenek a legszürkébb szavak is. A színpad mindenekelőtt szituáció, de a televíziós játék hatása azonnal összeomlik néhány hamis mondattól. Hasonló a helyzet, mintha két ember a valóságban beszélgetne: egy-két fülsértő, őszintétlennek tűnő mondat s a hangulatnak vége, a bizalmas párbeszéd már nem folytat-ható. Az irodalom, a személyesség s a költészet jelenléte azonban nemcsak azért szükséges, mert minden más túl gyorsan lelepleződik, hanem azért is, mert a szavaknak s a szavakat mondó színésznek kell pótolnia a film nyújtotta környezet látványát és a színpadi játék élő voltában rejlő szuggesztivitást. A szavakat mondó színész adja a lökést a néző képzeletének működéséhez, amelynek a televízióban óriási jelentősége van. Amit a televíziós művészet a látvány oldalán elveszít, a néző fantáziájában megnyerheti. Ahogy az olvasó, ha elég erőteljes impulzusokat kapott, a szavaktól elrugaszkodva fantáziájában nyer árnyalt, részletes és élő képi világot, úgy a televízió is rendelkezik ilyen ösztönző erővel. A különbség annyi, hogy az élő embert színész teszi egyszerűvé és konkrétá, s a külvilághoz is vannak „vázlatok”. Így bár az olvasó teljesítménye a nagyobb, de hogy a televízió - mint sokan állítják, - passzivitásra nevelné nézőit, vitatható.

Még egy, látszólag jelentéktelennek tűnő rész kérdés szót érdemel. Nem hisszük, hogy a televíziós művészet önállóságát az adaptáció háttérbe szorításával kellene kivívni. Igaz, hogy az egyenesen képernyőre szánt művek már születésük pillanatában keresik a képernyőn való kifejezhetőség lehetőségeit, de a színpadi művek vagy az irodalom alkotásai közt

is fellelhetők azok, amelyek öntörvényű televíziós alkotássá válhatnak. „Eredeti” lehet minden olyan alkotás, amely képes azt a sajátos közelséget megteremteni a művészi valóság és a nézők között, amit a televízió intimitása lehetővé tesz.

Ha megpróbálkozunk meghatározni a televíziószerűség alapkritériumát, végül is oda kell jutnunk, hogy „originál” televíziós műveknek tekinthetünk minden olyan alkotást, amely a képernyőn nyeri el *legteljesebb* hatását.

Ennek az egyszerűen megfogalmazható törekvésnek látszólag ellentmond a világ valamennyi televíziójának egyre nagyobb mértékű filmgyártása, mégpedig olyan filmek tömeges termelése, amelyek nem technikájukban különböznek a tévéjátéktól, hanem műfaji vonatkozásaikban. Westernnek, amelyekben egyáltalán nem az emberi arc „tájain” barangol a kamera, krimik, amelyekben igazán nem a költészetté emelkedett szó az uralkodó... Úgy hisszük, ezek az ipari termékek azonban semmiképpen sem alkalmasak arra, hogy a televíziós művészet esztétikai törvényszerűségeinek gyakorlati alapját nyújtsák. S bármennyire is a televízió számára készülnek (tévéorozatok, krimik, kalandfilmek), valójában ezek csak televízió továbbított kommerszfilmek, a szórakoztató ipar különböző színvonalú, szükséges vagy szükségtelen termékei, melyek egyszerűen felhasználják a televíziós technika nyújtotta lehetőségeket, hogy a fogyasztóhoz eljussanak.

A fentieket természetesen a művészi siker ideológiájának is lehet nevezni. Annyi azonban bizonyos, hogy a televízió jövője esztétikája csak a képernyőre került televíziós csúcsteljesítmények törvényszerűségeinek általánosítása után születethet meg.

ÖRKÉNY ISTVÁN TÓTÉKJÁT

az újvidéki Szerb Népszínház Boda Markovic rendezésében mutatta be. A dráma a kritikus szerint rendkívül jó előadásban került a közönség elé. Különösen az első részben sikerült a színészeknek és a rendezőnek egyensúlyt találni tragikum és komikum között, Örkény eredeti elképzeléseinek megfelelően.

Magyar Szó, 1969. december 13.

négy szemközt

FÖLDES ANNA

Bábok és emberek

Beszélgetés Szőnyi Katóval

Megszoktuk, természetesnek tartjuk, hogy az Állami Bábszínház a színházi program végére szorul. Ezt kívánja a műsorszerkesztés logikája, a színházak írott, íratlan protokolltörvénye is. Es mégis, mostanában mintha megbomlott volna ez a közvélemény tudatában megmerevedett hierarchia. Természetesen nem a napi- és hetilapok színházi műsorában, hanem inkább a kritikában, a szakma tudatában és a magyar színház nemzetközi hírnevében is. (Erre vall, hogy végre egy színház, amely nem panaszkodik, sőt szövetségesének tekinti a kritikát. De talán még meggyőzőbb bizonyíték ennél, hogy az Állami Bábszínház az egyetlen színházunk, amely 1960 óta rendszeresen - és eredményesen - szerepel a profiljának megfelelő nemzetközi fesztiválokon.) Előbbre rukkolt rangban, figyelemben az Állami Bábszínház, s ma már ott tartunk, hogy ha „exportképes” magyar színházról beszélünk, elsősközött kerül említésre ez a mind-össze két évtizedes múlta visszatekintő együttes.

Az Állami Bábszínház történetében egyébként a tavalyi volt a visszatekintés éve. Létük huszadik évfordulóján számvetéssel, statisztikával, kiállításokkal adták hírül, hogy a majd félezer helység-

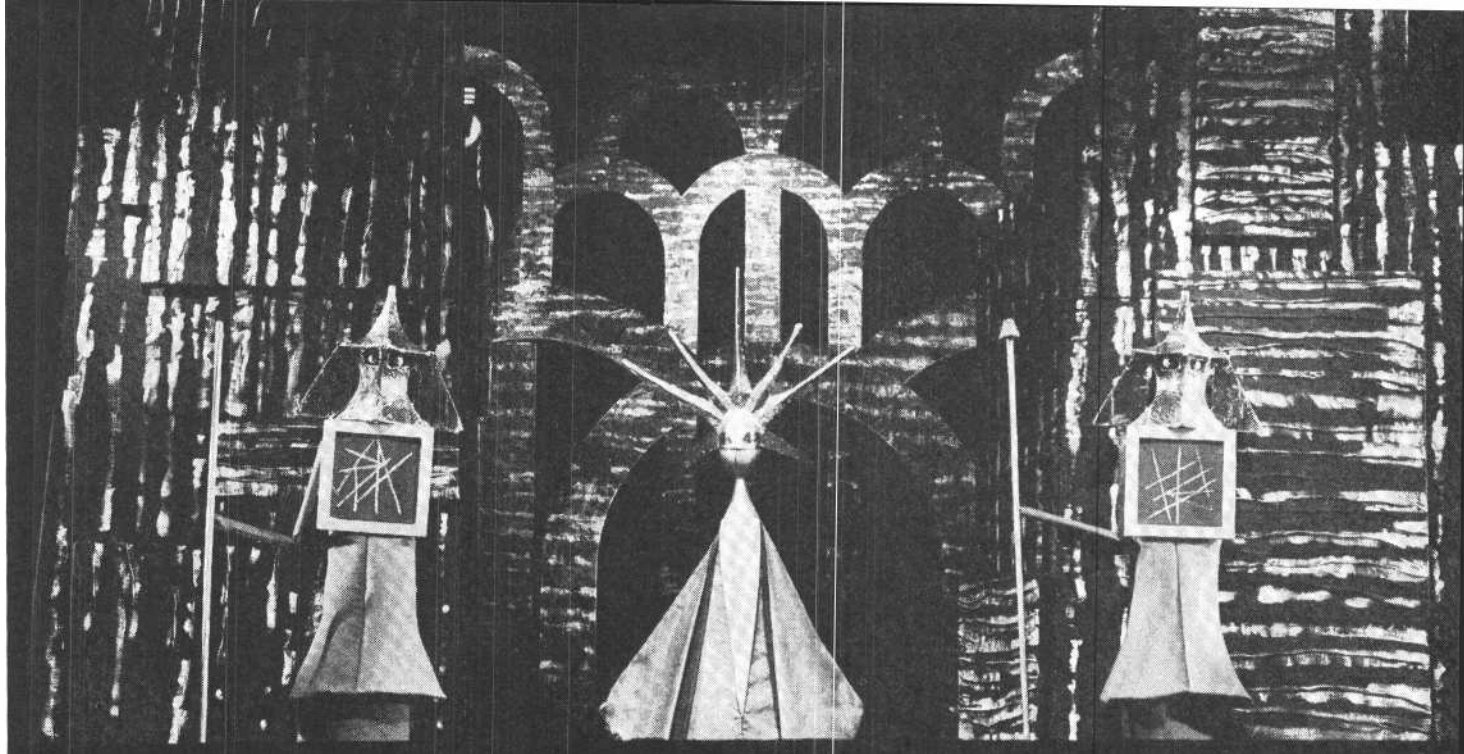
ben játszó színház a századik premierjéhez közeledik, hogy évente, a tizen-nyolc-húsz repertoárdarabból és öt-hat új műsorból majd másfél ezer előadást tart. Ezek a statisztikák azóta elavultak: ez az a színház, ahol évente növekszik a nézőszám. Nem avult el azonban az ünnepi számvetés elvi része - a saját törvényeit felfedező és annak szellemében újjászülető színház útkereső programja. A fejlődés ütemére jellemző, hogy szinte minden emlékezetes bábsiker - a *Szentivánéji álomtól* Benjamin Britten új operájáig - az utolsó fél évtized termése. Az 1964-es Shakespeare-évforduló után került bemutatásra a két Bartók-ballett, a *Petruska*, azóta került a Bábszínház szerzőinek névsorába Brecht és Beckett, Mrozek és Dürrenmatt.

A legutolsó nagy sikerű bábpremier, Britten *A pagodák hercege* című bábantomimjének bemutatója voltaképpen csak ürügy és alkalom, hogy elbeszélgessünk az utolsó évek tapasztalatairól és a sajátos profilú színház aktuális problémáiról Szőnyi Katóval, az Állami Bábszínház főrendezőjével.

Hiába szándékozom eltérni a sablontól, a hagyományok erősebbek: beszélgetésünk mégis a színház múltjával kezdődik.

- A bábszínház fejlődése, nem hazai sajátosság. Azt tapasztaljuk, hogy az egész világon, de különösen Közép-Európában, a szocialista országokban előre-tört a műfaj. Gyökerei a két világháború közötti korszakra nyúlnak vissza, ami-kor főként az írókat és a képzőművészeket vonzották az ősi emberszimbólumok színházának modern lehetőségei. A kis körökben viruló, nagyrészt avantgarde háziszínpadok mellett megnőtt a paraszti és vásári bábjáték hagyományait folytató vándortruppok jelen-tősége, Kemény Henrik népligeti törekvéseinek a súlya. A fokozódó társa-dalmi elnyomás korszakában az élettelen bábuktól valahogy többet eltértek, mint az élő emberektől. Vitéz László bábunokái szabadabban vagy legalábbis szabadszájúbban kritizálhattak, inkább kifejezheték a tömegek elégedetlenségét, könnyebben módot adhattak a nézők plebejus igazságérzetének diadalára.

- A második világháború utáni fellendülés kétségkívül a szocialista országokban volt a legerősebb. Annak idején nemcsak az Eszterházyak báboperája, hanem a vásári bábszínház is felnőttszórakozás volt. A háború után viszont elő-



BRITTEN: A PAGODÁK HERCEGE (BÁBSZÍNHÁZ)

térbe került a bábszínház felmérhetetlen pedagógiai hasznossága. Ízlésnevelő és szórakoztató funkciója kézenfekvő volt, de személyiségnevelő hatásával akkor kezdtek - kezdtünk - komolyan foglalkozni. Magyarországon ennek a törekvésnek a jegyében jött létre a Mesebarlang, 1947-ben.

- *Felnőtteknek ebben a periódusban nem is játszott a Bábszínház?*

- A felnőtt bábjáték újjászületése 1950 körül ment végbe, és a szocialista világban elsősorban Obrazcov nevéhez fűződik. Egyfelől ő adott művészi rangot a bábszínháznak, másfelől pedig példát - azt hiszem minden együttesnek - a maga felnőtt-, esztrád- és varietémű-sorával. Az Obrazcovék ihlette hazai *Sztárparádék* - paródiák - mindenütt hatalmas sikert arattak, és több színházban azóta is műsoron vannak.

- *Tapasztalataim szerint az ilyen-fajta paródiák és a giccset szatirizáló műsorok tömegsíkere Janus-arcú jelenség. A közönség egy része élvezi azt, amit a másik rész - és a műsor koncepciója - kinevet.*

- Kétségtelen, hogy ilyen jelenség is volt. De azért is szerettünk volna ki-lépni ebből a paródiakeretből, mert az ötvenes évek végén már foglalkoztatott bennünket a bábszínház saját törvényei-nek keresése. Egyre többet vitatkozunk arról, hogy az emberutánzás szakaszából el kell jutnunk egy más világ teremtésének igényéhez. Kezdtük sejteni, hogy a bábszínház nem egyszerűen a színpad és a szereplők méreteiben különbözik az „igazi” színháztól.

- *Mit jelentett ez a felismerés az Állami Bábszínház gyakorlatában?*

- Elsősorban azt, hogy meg kellett tanulnunk más dimenziókban gondolkodni. Tehát nem rövidebb történetekre kellett specializálódnunk, nem a le-kicsinyített embert és emberi környezetet ábrázolnunk, s főként pedig nem szorítkozhatunk programszerűen a kis problémák taglalására.

- *Miért, volt ilyen törekvés is?*

- Volt. A sikeres kabaréműsorok, akárcsak az igazi kabarében, nálunk is sokszor ebben a jegyben születtek. Már ami a problémákat illeti. De létezik Salzburgban egy kitűnő bábszínház, amely Mozart-operák előadásával vált híressé. Ebben az operában minden olyan, mint az igaziban - csak a méretek mások. Mi ezzel szemben tudatosan arra törekedtünk, hogy korszerű gondolatokat fejezzünk ki, a magunk sajátos eszközeivel.

- *Ez programnak kissé általános.*

- Nem vagyok a szavak embere, az elméleti megfogalmazásnál jobban vonz, talán mert jobban értek hozzá, a gyakorlat. Ami a korszerű gondolatok kifejezését illeti, gondolom, hogy céljaink tartalmukban nem különbözhetnek az élő színházétól. Ami sajátos: az a ki-fejezés módja. És itt abból indultunk ki, hogy a bábszínház elsősorban látványos művészet. Mi csak azt a gondolatot tudjuk meggyőzően tolmácsolni, amit - akciókkal vagy kivetítve - lát-hatóvá lehet tenni. Erősségünk a holt anyag megelevenítésének sajátos varázsa és az, hogy a reális és irreális a mi

színpadunkon homogén lehet. A bábszínpadon az embert körülvevő valóságos világ és a gondolatok egyforma módon realizálódhatnak. Amikor mi az emberi lélek eldologiasodásáról, fetisizálódásáról beszélünk, nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy csak nekünk van arra módunk, hogy az embert nyílt színen tárggyá változtassuk. A gondolat, hogy bizonyos erők hatására az ember elveszti önmagát, hogy akaratlan bábbá válik - nálunk tárgyi realitás is lehet. Természetesen motiválja ezt, hogy a mi hősünk bábu, azaz az ember vagy bizonyos emberi vonások, tulajdonságok szimbóluma. A bábhős megjelenítése sem jellemrajzban, sem külső megformálásban nem lehet túlságosan részletező. A bábuk drámájának pedig általában olyan általános helyzetet, maga-tartást kell kifejezni, amivel majdnem mindenki azonosulni tud. Ebből következik, hogy a bábszínházra igazán alkalmas műveknek valamilyen általánosítható emberi tanulsággal kell rendelkezniük. A *Fából faragott királyfi* senkire sem hasonlít, de a küzdő ember jelképeként egyetemes igazságok hordozója. A bábszínház művészi formanyelve megköveteli a stilizálást, és rákényszeríti művelőit arra, hogy a részleteket elhanyagolva, a lényegyet keressék.

- *Ennyiben az ősi bábjáték hihetetlenül modern művészet.*

- Feltétlenül az. Nem véletlen, hogy olyan szoros kapcsolata van az ugyan-csak a lényegre szorítkozó, a részleteket elhanyagoló, szükségképpen tömörítő, modern képzőművészettel. Hogy a báb-



GULLIVER LILIPUTBAN (BÁBSZÍNHÁZ) GULLIVER: RÁTONYI RÓBERT

színházak Európa-szerte eredményesen kísérleteznek az abszurd drámák előadásával. Hiszen a végletes helyzeteket ábrázoló, a jellemábrázolást másodlagosnak tekintő, tételszerű művek megelevenítésére a bábszínháznak minden eszköz a rendelkezésére áll. És az előadás is aláhúzza a parabolák parabola jellegét, az abszurd helyzet abszurditását.

– *Végeredményben milyen elvek alapján választódnak ki az előadásra kerülő művek a bábszínházban?*

– Minden darab, tehát a gyermekmű-sor kiválasztásánál is keressük a saját színházunk profiljába illő bábszínházi többletet. Nem elégszünk meg a pedagógiai céljainknak megfelelő, általános és örök erkölcsi mondanivalók ismételtesével - a jó legyőzi a rosszat -, hanem igyekszünk ennek konkretizálása során újat mondani a gyerekeknek. És néha gyerekelőadásokon sem csak a gyerekek szól ez a bizonyos, középpontba állított mondanivaló. Például a *Tündér Lalában* az, hogy a jó ügy érdekében sem szabad hazudni. Amikor a báb-játékbeli anyuka gyermeke csínytevését fedezve hazudik, tragikai vétséget követ el, amiért bűnhődnie kell. A hazugsággal elveszti a jogát az uralkodásra. A *Gulliver* bemutatásával nemcsak egy gyerekszínházi sikerdarabot akartunk eljátszani, hanem megpróbáltuk Swift művére támaszkodva megértetni a gyerekekkel, ha nem is a fasizmus természetrajzát, de a törpe gonoszok diktatúrájának veszedelmét. A felnőtt darabok kiválasztásánál a rendezői mondanivaló, koncepció kialakítása természetesen bonyolultabb. A *Sárkány* előadásánál arra törekedtünk, hogy Svarc meséjével kifejezzük a művészet kritikáját is: miféle

nép az, amelynek minden mindegy, csak szolgálni akar, amely a maga tehetetlenségével szinte kihívja, igényli a zsarnokot. Más eszközökkel, de rokon gondolatok kifejezésére törekedtünk a *Strip tease-ben* is, ahol a külső hatalomtól való szorongás bemutatása egyben kritika azok felett, akik egy misztikus hatalom valóságos vagy képzelt fenyegetésének hatására szó nélkül hajtják nyakukat a bárd alá.

– *A bábszínház ezek szerint ugyanazt a realitást fejezi ki, sőt ugyanazt az aktuális társadalomkritikát is, mint az élő színház, csak elvontabb eszközökkel.*

– Az absztrahálás nálunk a gondolat ütőképségehez tartozik. A jelkép soha nem lehet naturalista. Nálunk úgy kell a nézőt elriasztani valamitől, hogy maga a látvány - a műalkotás - soha nem taszíthat. Az absztrahálás mértéke persze függ a műtől és a közönségtől is. Gyerekdaraboknál sokkal közelebb maradunk a konkrét valósághoz, naturalisabbak a bábuink is, de azért ott is támaszkodunk a gyerekek fantáziájára. Támaszkodunk rá és serkentjük! Ugyanakkor nem szakadhatunk el a nézőtől. Elvont gondolatokat elvont képekkel nem lehet megeleveníteni. Ha mi egy részeges figura testét borospalackkal jelenítjük meg, a nézőnek rögtön kapcsolnia kell, hogy egy kétlábos járó borosflaskót lát. Egyébként mi értelmé volna a palacknak? Persze mi magunk is lemérhetjük, hogy az évek és talán az előadások élményének a hatására is mennyire megizmosodott a nézők fantáziája. Könnyebben követik a tervezők ötleteit, gyorsabban kapcsolnak. De azért a döntő mindig az, hogy a rendező és a tervező megtalálja az absztrakció-

nak azt a maximális lehetőségét, amelyet a néző még külön magyarázat nélkül be tud helyettesíteni, önmaga számára konkretizálni tud. Sokszor tapasztaljuk azt is, hogy például egy teljesen stilizált mozdulatsorba beillesztve megsokszorozódik egy naturális, anatómiailag pontos mozdulat drámai súlya.

– *Beszéltünk a múltról és a jelenről. Mi a Bábszínház jövője?*

– Erről tudok a lehető legkevesebbet mondani. Elsősorban azért, mert pontosan tudom, hogy tíz évvel ezelőtt én magam is csak legyintettem volna arra, amit azóta megcsináltunk. Nonszensz-nek tartottam volna, hogy valaki Brechtet vagy Shakespeare-t rendezzen - bábukkal. Most pedig éppen a *Vihar* bábszínházi lehetősége foglalkoztat. Nem olyan régen még tartottuk magunkat például ahhoz a szabályhoz, hogy csak olyan darab játszható el bábszín-padon, ami nagyszínpadra nem való. Ez a szabály ma már - a mi programunk is mutatja - megdőlt.

(*Lehet, hogy a műfaj törvényeinek a dinamizmusa, pontosabban az ehhez való alkalmazkodás a Bábszínház korszerűségének és nemzetközi sikerének egyik titka? Attól tartok, élő színházaink közül nem mindegyik mondhatja el, hogy az utolsó öt évben megvalósította azt, amire tíz évvel ezelőtt csak legyintett volna. Sőt, ellenkezőleg: számtalan korrekt-középszerű produkcióról azt érezzük, tíz évvel ezelőtt jobban tetszett volna. A Bábszínház művészei viszont érezhetően jelen időben élnek. De térjünk csak vissza a jövőhöz.*)

– *Tehát a jövő bábszínházának nincsenek áthághatatlan törvényei?*

– Bizonyára vannak. Csak óvatosabbak vagyunk a megfogalmazásukkal. Ma úgy érzem, hogy a Hamletet a maga belső drámaiságával nem játszhatjuk el. De ki tudja, mit hoz a jövő? Mit hoz egy zseniális rendező? A lehetőségek út-ját nem lehet elméletileg lezárni.

– *A Bábszínház elég sokat szerepel külföldön. Megfordult Párizsban, Londonban, Varsóban, Bécsben és Bukarestben, Moszkvában és Münchenben, s mint hallom, rövidesen újra Lengyelországba készül. A sikerekről egész kötetnyi kritika ad számot. Ez jogosít fel arra, hogy megkérdezzem: van-e az Állami Bábszínház együttesének, művészetének nemzeti stílusa, jellege?*

– Legszívesebben egy óhajással felelnék. Éppen a nemzeti jelleg hangsúlyozása megkövetelné, hogy végre egy



BRITTEN: A PAGODÁK HERCEGE (BÁBSZÍNHÁZ)

rangos magyar író alkotásával léphessünk nemzetközi porondra. Ehhez azonban drámára, műre lenne szükségünk! Zenében büszkéek lehetünk és nagyon sokat köszönhetünk Bartóknak. Legfőbb törekvésünk: méltóvá válni produkcióinkban az ő zenéjéhez. Gyerekdarabjaink a legjobb magyar ifjúsági írók műhelyéből kerültek ki. Játsoztunk Tersánszky Józsi Jenőt, Jékely Zoltánt, Szabó Magda, Kardos G. György meséit. Évek óta keressük felnőtteknek szóló műsortervünk előkészítésénél is a kapcsolatot, a témát, de valahogy eddig nem volt szerencsénk. Meglehet, a magyar dráma általános helyzetét érezzük, és talán az anyagi ösztönzés sem megfelelő ...

Ami a játéktílus nemzeti jellegét illeti, a külföldi kritikák általában elő-

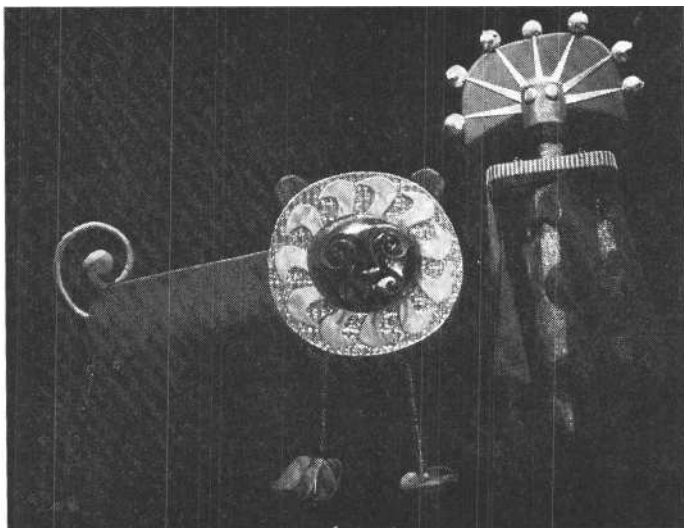
adásaink telítettségét, dinamizmusát, a magyar temperamentumot emelik ki. De lehet, hogy ebbe a közhiedelem, a rólunk kialakult általános kép is bele-játszik. Legalábbis mi mindig darabnak megfelelő ritmusra, dinamikára törekszünk. De nem lehetetlen az sem, hogy bábszínpadi koncepciónk mozgás-centrikus jellege hat így a nagyvilágban. Európa-szerte vannak képzőművészeti fogantatású bábszínházak, tervezői és irodalmi színpadok. Nálunk -- talán az együtt dolgozó művészkollektíva szerencsés sokrétűsége következtében -- a szín-padi megjelenítés áll az előadás közép-pontjában: tehát a mozgás! A mozgás a mi előadásainkban nem dekoratív gesztus, hanem magának a drámának a kifejezése. És ez nemcsak a báb mozdulatára vonatkozik, hanem a háttér, a

színek változtatására is. A filmen kívül kizárólag a bábszínpad tudja a mozgás, az arányok változtatása révén módosítani és értékelni az ember és környezete viszonyát. Ha megnő a hős, vagy ha eltörpül - annak a gondolat szolgálatában kell történnie. Ha van az általam rendezett előadásoknak egyéni stílusa, akkor az talán éppen a képek drámaiságában, a beszédnek és a látványnak mozgásként való' felfogásában fejeződik ki.

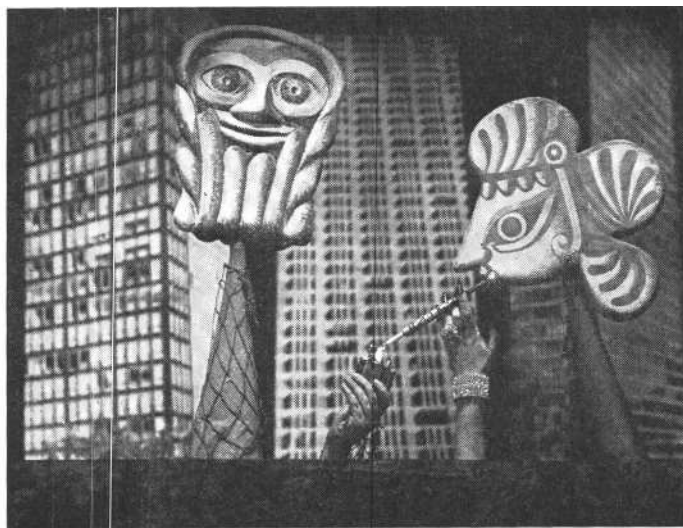
- Ez kizárólag a rendezői koncepción múlik?

- Semmi esetre sem. Alapfeltétele a tervezővel való együttműködés. Egy-egy előadás alkotófolyamata hetekkel megelőzi a próbákat. Együtt hallgatjuk a zenét, vagy olvassuk a drámát - addig töprengünk, amíg a szemünk előtt meg-elevenedik valami. A színházi rendező

BRITTEN: A PAGODÁK HERCEGE (BÁBSZÍNHÁZ)



DÜRRENMATT: ANGYAL SZÁLLT LE BABILONBA (BÁBSZÍNHÁZ)



számára a színész adva van, s legfeljebb a szereposztás ad választási lehetőséget. Mi viszont magunk rendeljük a színészt is. Szerepre, méretre, színre. A tervezővel való előzetes munka során természetesen nemcsak a rendező vázolja a maga elképzeléseit, hanem a tervezői ötletek is visszahatnak a koncepcióra. Hiszen a bábu konstrukciója és helyzete mindenkor meghatározza a ki-fejezést, a mozgást is. A síkban komponált bábunak például meg kell találnunk a megfelelő mozdulatot ahhoz, hogy az a meghajlás illúzióját keltse. A tervezőknek megvan a maguk egyéni, felismerhető stílusa. Ugyanakkor azonban a darabok is megszabják, mikor, milyen képzőművészeti tendenciák érvényesülhetnek egy-egy bábelőadásban. Chagall például örök ihlető, de a *Kaland a Vénuszon* színpadképét a szürrealisták albumában búvárkodva alakítottuk ki, s ennek érződnie kellett a szürrealista ihletésű figurák játékában is.

– Utolsó kérdésem a játékra vonatkozik. Gondolom, nem titok, hogy az egyetlen terület, amelyen a kritika elégedetlen a bábszínházzal: az élő beszéd. Sokszor tehetséges előadások élményét rontotta le az illúzióromboló, majdnem dilettáns szövegmondás. Ez történt például Dürrenmatt Angyal szállt le Babylonba című darabjával.

– Az igazság az, hogy Darvas Iván vagy Sinkovits Imre, a legszebben beszélő magyar színészek nemigen jönnek el bábszínházat játszani. (Bár Darvas Iván nemrégiben vállalta *A sárkány* szövegének német tolmácsolását. Nagyszerű volt!) Színészeinknek, ha rendelkeznek is a szövegmondás megfelelő adottságaival - megfelelő orgánummal és beszédtechnikával - akkor is rendkívül nehéz a dolguk. A figurával való együttélést, az önkifejezést össze kell egyeztetniük az állandó külső kontrollal, ami a kezükön levő bábu precíz mozgatásának feltétele. Nehezíti a színészi munkát az is, hogy a mi színészeink többsége egyszerre játszik mesét és drámát, gyerekelőadást és felnőttprodukciót. Nem könnyű hétfőn Misi mókust, kedden Brecht-hőst alakítani ugyanolyan művészi szinten. Persze a nehézségek tudatában sem mondunk le a dialógusok tökéletesítéséről. Színészeink rendszeresen foglalkoznak beszédtechnikával, és időnként magnóval rajtaütésszerűen felvesszük a szövegmondást. Hogy saját hibáikból is tanulhassanak.

– Egyébként a bábos színészek be

világszínház

SZÉKELY GYÖRGY

Távol New Yorktól

Az amerikai színházi kultúra kevéssé ismert rétegei

Két szemeszteren át tanítottam New York állam fővárosának, Albanynek az egyetemén. Tapasztalataim alapján arról próbálok beszámolni, hogy az amerikai

szédkultúrája másutt is probléma. A románok például kísérletként egy műsor-darabjuk teljes szövegét felvették a Nemzeti Színház művészeivel, s erre a hangfelvételre játszatják a bábosokat. A premieren nagyszerűnek bizonyult az ötlet. De a szakemberek szerint a tizedik előadásra a játék kifáradt, mechanikussá vált. Amikor én - évekkal a bemutató után - hallottam, már szinte elszakadt a mozgás a szövegtől. És nem-csak a szinkron bomlott meg, de azáltal, hogy a gépi szöveg kizárja a színészi átélést, a minden spontaneitástól meg-fosztott játék is mechanikussá lett. Éppen ezért mi más utat keresünk. Azon töprengünk, hogy kísérletként saját színészeink hangját fogjuk magnóra venni, olyan módon, hogy a bábuval való együttműködés során született, optimális teljesítményük érvényesüljön a technika segítségével. Ennek a megoldásnak előnye, hogy a színészeknek saját hangsúlyukhoz, saját ritmusukhoz kell alkalmazni a gesztusaikat is. És a felvételt -

színházról nálunk általánosan kialakult képnek mi a háttére, s az ismert szín-házi teljesítmények milyen alapokon nyugszanak, milyen életfeltételek között jönnek létre.

Bizonyos aggodalommal fogok hozzá minden ilyen beszámolóhoz, mert úgy tűnik, hogy nem sok hasznát lehet venni a dolgoknak, amikről hírt hozok. Ahogy végiggondolom élményeimet, tapasztalataimat, az az érzés erősödik meg bennem, hogy annyira mások az előfeltételek, hogy szinte csak a végeredmény - a színházi előadás - azonos; az út, ahogyan ott eljutnak hozzá, történelmi, gazdasági okokból alapvetően más, csak tanulságot és nem példát kínál.

Történelmi okokat említettem, s valóban, az egyik legdöntőbb különbségnek az találtam, hogy az Egyesült Államok igen fiatal ország, kulturális hagyományai nincsenek (pontosabban: igen sokat hozott át az óvilágból), a színházat a puritán alapítók és utódaik hívő keresztényekhez - méltatlan tevékenységnek ítélték, s a tömegszórakoztató állapottól csak a huszadik század elején tudott átlépni az elismert művészetek körébe. Első jelentős drámaírója O'Neill volt, drámatörténetük tehát alig félszázados. Világhírű operaháza, a Metropolitan szinte egész fennállása alatt külföldi művészek irányítása alatt, kül-

az előadás frissesége érdekében - tizenöt előadás után mindenképpen megismételik. Meglehet, hogy ez sem a legjobb megoldás, de talán mégis előbbre visz abban, hogy minél illúziókeltőbbé és szuggesztívebbé tegyék a holt anyag megélevenítésének varázslatát. Hogy valóban színházi élményt nyújtunk a nézőnek.

Lenne még jó néhány kérdésem, de beszélgetésünk így is hosszúra nyúlt. Utolsó kérdésemet nem az Állami Bábszínház főrendezőjének, hanem a magyar film és televízió művészeinek és vezetőinek teszem fel. Hogyan lehet, hogy a Bábszínház legjobb, maradandó produkcióit nem a hazai, hanem a nyugat-német televízió vette fel, s közvetíti - színesben - millióknak? Tudom, hogy tehetségben, teljesítményben gazdagok vagyunk - de talán mégsem ennyire. Nem irigylem *A fából faragott királyfit, a Petruskát* a nyugatnémet tévézőktől, de arra gondolok, hogy itthon is lennének néhány millióan, akik megnéznék.

földi énekesekkel (igaz, hogy mindig a legnagyobbakkal) kápráztatta el látogatóit; mint a tudomány és művészet sok más területén - importból élt. Ennek a ténynek az a kettős hatása, hogy a művészet iránt érdeklődők ugyan a leges-legjobbát élvezhették mindenkor, de csak igen kis lehetőség nyílt a saját értékek kibontakoztatására, saját színház-kultúra megteremtésére. Így azután, kis túlzással s anélkül, hogy bárkit is meg akarnék botránkoztatni, azt kell megállapítanom, hogy - persze európai értelemben - saját és sajátos színházkultúrája még nincsen az Egyesült Államoknak, de - és ez is igen fontos - egyre nagyobb és rendszeresebb erőfeszítéseket tesz annak érdekében, hogy legyen. Az előkészítésnek, az előmunkálatoknak ez a folyamata az, amiről tulajdonképpen be szeretnék számolni, s amit a címben ígért módon, a színházkultúra rétegeinek ismertetésével szeretnék megvilágítani.

A legszembeütőbb, talán legfeltűnőbb réteg persze a Broadway, az a né-hány háztömb, amely New York városában mint a világ egyik legnagyobb szórakoztató központja alakult ki. Ennek a központnak színházi eseményeiről viszonylag gyakran értesülünk.

Mint valami óriási mágnes húzza hatókörébe azokat az alkotókat, akik a színházművészet terén kívánnak érvényesülni, és azokat a kritikusokat, akik az amerikai színházról tudósítanak. De bármilyen nagy is New York - hiszen lakosainak száma már meghaladta a tíz-milliót -, mégis csupán töredéke a 200 milliós Egyesült Államoknak. Milyen a színházi élet szerkezete azon a területen, ahol a lakosság kilencvenöt százaléka él? Ez már az a világ, amelyről alig van értesülésünk, megbízható adatunk. Márpedig világos, hogy igen torz képet rajzolnánk, ha kihagynánk belőle ennek a kilencvenöt százaléknak az adatait.

Hadd iktassak itt közbe egy csöppnyi nélkülözhetetlen történelmet. Talán nem eléggé köztudomású, hogy ennek az óriási területnek az emberi (pontosabban: modern) civilizáció számára való meghódítása szintén meglehetősen újkeletű folyamat. Száz évvel ezelőtt, nem sokkal az észak--déli háború után még csak 39 millió lakosa volt. A lakosság túlsúlyban az Európa felé eső keleti partokon élt, és a múlt század utolsó harmadában még javában folyt a pionír-

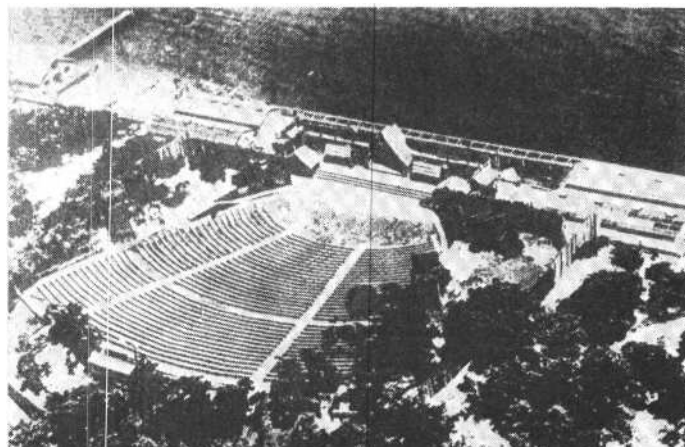
munka, a „vadnyugatra” való terjeszkedés. Azok a nem is olyan régi generációk még az ugar és az őserdő meg-szelídítésével, a kontinenset átfogó út-és vasúthálózat keserves kiépítésével, az életfeltételek megteremtésével voltak elfoglalva, s - a már említett vallási-ideológiai szemlélet mellett - mindennapi életük nehézségei sem igen engedték, hogy mélyebb kulturális hagyományokat építhessenek ki. A hatalmas távolságok még ma is érezhető elszakadottságot jelentettek: szinte mindenkinek önmagáért kellett megküzdenie. Az óriási földterületeken rendszeresen találkozó közösségek (mindenfajta színházi kultúra alap-feltétele) jórészt még ma sem alakultak ki.

Vidéki színházak

Csakis így érthető az a számunkra furcsa tény, hogy az 50 államban mindössze 25-30 állandó, hivatásos jellegű színházi intézmény működik; az állandó jelleget az adja, hogy 8-10 hónapra szerződöttség társulata folyamatos szezon bonyolít le. A legismertebbek szintén nagy-városokban működnek. Főként Washington, Boston, San Francisco, Cincinnati, Minneapolis, Milwaukee, Houston és Oklahoma City ad otthont a hivatásos színművészeknek. Ezeknek a városoknak a színházai sem túl régiek: a washingtoni Arena Stage 1950, a San Francisco-i Actor's Workshop 1952 és a Connecticut államban levő Stratford városának American Shakespeare Festivalje, amely télen is tart előadásokat (s melyet egyébként egy amerikanizált nagy angol színművész, Sir Tyrone Guthrie alapított és vezet), 1955 óta működik. A többiek még ezeknél is fiatalabbak, s

tulajdonképpen egyikük élete sincs teljes biztonságban. Kétségtelen, hogy ezek azok a színházak, amelyek a friss tehetségek kibontakozását segítik elő, akár új drámaírókról, akár rendezőkről vagy színészekről legyen szó. Egymástól való teljes elszigeteltségük azonban egyelőre nem teszi lehetővé valamiféle „nemzeti” szervezet kialakítását. Országos jellegű hivatásos művészszervezet viszont az ANTA (American National Theatre and Academy), amelynek a központja New Yorkban van ugyan, de sok társulata járja az országot s némiképp - de kizárólagosan városi viszonylatban - olyan funkciót tölt be, mint nálunk a Déryné Színház.

Szoros értelemben vett hivatásos színház vagy színházi szervezet ezen kívül nincsen. Következnék tehát egy olyan réteg bemutatása, amelyen belül keveredik a hivatásos-félhivatásos és amatőr jelleg. Ez a magyarra alig fordítható, legfeljebb körülírható „Community Theatre”-ek hálózata. Szóról szóra valamiféle „közösségi” színházat jelentene, de ez a mi számunkra meglehetősen semmitmondó és félrevezető elnevezés. Ha nem is ezt jelenti, de lényegére jobban rámutatna, ha „társadalmi” színháznak neveznénk, mert fenntartóik, éltetőik és alkotó részvevőik a társadalom valamely csoportjából kerülnek ki: egy város, egy egyesület, egy nagyüzem, repülőtársaság szervezi meg. Magva mindig egy működvelő színjátszócsoporthoz. Művészi vezetősége azonban fizetett-szerződöttség hivatásos művész (ezek közé számít a rendező, a szcenikus, a zenei vezető). Évente három-négy produkciót hoznak létre, melyet egyenként 5-6-szor játszanak el. Előfordul, hogy



EGY AMERIKA
COMMUNITY SZÍNHÁZ
SZABADTÉRI SZÍNPADE

valamelyik szerepre szerződésben éppen nem levő hivatásos színészt szerződtenek (ami az illető színész számára némi pénzt, némi ingyen publicitást és némi szakmai gyakorlatot jelent). Volt alkalmam megnézni néhány ilyen produkciót a New York állam területén működő regionális szervezet be-mutatókkal egybekötött fesztiválján. A színvonal körülbelül ahhoz volt hasonlítható, amit nálunk a Népművelési Intézet felügyelete alatt álló fejlettebb műkedvelő csoportok érnek el. Különbség talán elsősorban a szcenikai tálalásban van; a legtöbb csoport produkciójánál érezhető, hogy komoly színház-szerű viszonyok között készülhettek fel - hiszen igen sok helyen van jól felszerelt színházépület, akkor is, ha folyamatos színházi élet nem tölti meg őket. (Egy adat ehhez a mondathoz: 1968-ban 250 színházépület építése volt folyamatban, és további 250 terveit álltak befejezés előtt. Ezek egy része éppen ilyen „társadalmi” színházak használatába kerül majd, a többi egyetemek számára készül.)

S ezzel elérkeztem az Egyesült Államok színjátékkultúrájának talán legkevésbé ismert rétegéhez, az egyetemi színjátszáshoz.

Színház az egyetemen

Míg az eddig említett formák közvetlenül vagy közvetve, de alá vannak vetve a létüket meghatározó pénzügyi problémáknak, ez a kénytelen szükség-szerűség alig sújtja az egyetemek szervezetén belül működő, lényegében oktatási célokat szolgáló drámai, színházi tanszékeket s a velük kapcsolatban működő színházakat, színháztermeket. Igaz ugyan, hogy George Pierce Baker 1905-ben indította csak el híres dráma- és színházművészeti tanfolyamát a Harvard egyetemen, de mire munkáját 1925-től a Yale egyetemen folytatta, addigra (jórészt tanítványai) sok más egyetemen kezdtek - többnyire először az angol irodalom tanszékén belül - színházi szaktanfolyamokat. Ezek azután csakhamar önálló drámatanszékekké nőttek ki magukat, és jelenleg körülbelül 1800 egyetemen és főiskolán folyik rendszeres színházi oktatás.

Miután magam is egy ilyen tanszék vendégprofesszoraként tanítottam, legfrissebb tapasztalataim éppen arról a munkáról vannak, aminek a jelentőségét főleg a jövő szempontjából ma még talán nem is igen lehet a maga teljessé-

gében felmérni. Albanyban ezen a szakon 64 hallgató választotta szakmájául a „színház”-at. Ha ezekből nem is válik aktív színházi alkotó (és a fentebb említett okokból hivatásos színházi területen erre nem is igen nyílik mód), de feltétlenül aktív, *színházigénylő* emberré nevelődnek. Ez évente - szerény számítás szerint is - 50-60 ezer olyan embert jelent, akik érdeklődnek a színház iránt, és meglehetősen alapos előképzettségre tettek szert.

Ennek az oktatási formának a legfőbb előnye az, hogy *komplex* módon foglalkozik a színház művészetével, s ezt a komplexitást elméletben és gyakorlatban egyaránt művelni igyekszik. Ezt a tézist néhány pontosabb adattal támasztanám alá. Mindenekelőtt a tan-tervvel, illetve a tanszék felépítésével. Tizenegy tanár tizenhét tantárgyat tanított az 1968-69-es tanévben. Az elméleti tárgyak között szerepelt drámaelmélet, rendezéstörténet, korunk rendezési irányzatai, az amerikai dráma története, Csehov drámai életműve; a gyakorlati tárgyak között színészmesterség, színpad-technika (kezdő és haladó fokon), díszlettervezés, maszkírozás, jelmeztervezés, színházi grafika és gyermekszínház (részben 4-6 éves gyermekek dramatikus játékaiknak kibontakoztatása, részben gyermekek számára készült színjáték felnőtt-produkcióban).

A gyakorlati munka azonban a szigorúan vett órákon még túl is megy. A tanszéken tanuló diákok minden héten egyszer praktikumon vesznek részt, ahol különböző témájú szakelőadások hangzanak el és kerülnek megvitatásra (például: Afrikai néger drámai szokások; Európai és amerikai avantgarde; Egy New York-i néger színház problémái; A japán színjátszás történeti műfajai stb.), illetve a tanszék saját produkciói-nak előkészítése, majd kritikai vitája bonyolódik le. Melyek ezek a saját produkciók? Kétféle típus alakult ki: az egyik a hagyományos színjátszás formái között, a másik (minden pénteken este) teljesen laza és szabad kísérletek a szín-játék új formáinak megteremtésére, el-vetésére vagy továbbfejlesztésére. A „hagyományos” produkciók „színházi” jellegűek, és a teljes próbafolyamatot, ha nem is hivatásos színvonalon, de a nagy egyetemi nyilvánosság számára készülve fel, következetesen végigviszik. Egy évadban öt-hat ilyen produkció jön létre: körülbelül két klasszikus, két modern és két gyermekdarab. Ezek egyen-

ként nyolc-tíz előadást érnek meg. A rendező és a tervező a tanszék tanáraiból vagy végzőseiből kerül ki; az asszisztenciát és a szereplőket a diákok közül választják ki. A „kísérleti” produkciók lehetősége nemcsak a tanszék hallgatói számára van megadva; az egyetem bármely tanszakának növendékei jelentkezhetnek valamilyen rendezvénnel, melynek költségei nem haladják meg a tíz dollárt, s amely egy kisszínpados tanteremben maximálisan kétszer kerül a tanszék hallgatóinak jelenlétében bemutatásra. Ezek a kísérletek természetesen túlnyomórészt elütnek a nagyobb zettű produkcióktól. Ezek azok a próbálkozások, amelyek a legtöbb meglepetést tartogatják, sokszor dilettantizmussal is bőségesen keverve. A meglepetést a kötetlen formák teszik lehetővé, melyek azért persze tájékoztatást adnak a tanároknak arról, hogy a produkcióra vállalkozó diákok hol tartanak tudásban, felkészültségben, mennyire tudják kifejezni mondanivalóikat. És tapasztalatom szerint a mondanivaló vált a legfontosabbá ezekben a kísérletekben.

Mit játszanak és hogyan?

Amikor a Broadway és az Off-Broadway az üzleti sikert ígérő, tehát jórészt problémátlan műveket igyekszik megszerezni a maga számára; amikor az Off-off-Broadway a protestálás színpadi módszereit keresi és találja meg (az utóbbi időben a pornográfia lehetőségeinek kiaknázásával); amikor a „társadalmi színházak” alig lépik át a bulvárkereteket és a kispolgári erkölcs által jóváhagyható hangvételt, akkor az egyetemi színjátszás körében éppen a kísérleti előadások során egy olyan tendencia alakul ki, amely (ha nem is szélsőséges eszközökkel) bár erősen ostromolja a hagyományos színház határait, mégis sokszor komoly világnézeti töltettel robban a színre, és az előadásban igyekszik felhasználni elméleti tanulmányait. Azt a hátrányt, hogy ezek a fiatalok többnyire még nem elég érettek és technikailag sem eléggé képzettek ahhoz, hogy nagyívű jellemábrázolásokat való-síthassanak meg, hiteles pszichológiai folyamatokat jelenítsenek meg, azzal ellensúlyozzák, hogy igen felelősen, a sztárjelleg teljes kiküszöbölésével, áldozatos kollektív alkotó munkával hoznak létre elmélyült és szuggesztív produkciókat.

Lehet, hogy megbuknak, ha Strindberget kell játszaniuk, de hallatlan köny-

nyedséggel jelenítenek meg szatirikus képsorokat, vagy élik bele magukat egy Living Theatre-szerű izzóan etikus jelenetsorba, s elevenítenek meg egy meg-rázó tiltakozást a háború s azon belül a véres és értelmetlen vietnami háború ellen. Sokszor az az érzése az embernek, hogy a hagyományos és főként az üzleti színház már alig tud valamit is mondani korunk emberének; új, kötetlenebb, szuggesztívebb forma kialakítása került napirendre, amely azonban nem valami elvont és bonyolult intellektuáliskodó-esztétizáló, életidegen irodalmárkodás, hanem az élet alapkérdéseivel foglalkozó, szenvedélyes és megható - kisebb-nagyobb tömegekre ható, a színház társadalmi funkcióját újra vállaló -, művészi módon szervezett és minden résztvevő hitével átfűtött színjáték.

Nagy élmény marad az az egyetemi produkció, amely *Inga* (The Pendulum) címen két órán át megdöbbenő erővel számolt le a nyugati társadalomnak nem is annyira az eszményképeivel (a szimbolikusan felhasznált tízparancsolattal), hanem azzal az életformával, amely a hirdett eszmények minden egyes pont-ját kíméletlenül vagy nevetve szegi meg. Halálos ítélet sújtja a „frakkos” társadalmat, de a játék itt még nem áll meg. „Új Ádám” születik a szeretet nevében, boldog életre indul a ragyogó fiatalság (az ábrándozó virág-ifjak, lebegő életű hippik eszménye volna ez), de kiderül, hogy megvalósíthatatlan a „szeressük egymást, gyerekek” elvont elképzelése, a világ nem engedi ezt az erőltet jóságot érvényesülni, az Ingának tovább kell lendülnie, más megoldást kell keresni, valamiképpen vissza kell térni, mint a műsorfüzet mondja „az elkötelezettség primitív rítusához”. 12-14 szereplő van állandóan a színpadon, elmélyülő felkészülésük már jóval a játék kezdete előtt elindul, s a közönség távozása után is tart még egy darabig, hiszen „az inga tovább leng”. Ének, mozgás, pantomim, az emberi hang ezer színe a szerelmes mormogástól a gyűlölködő-köpködő utálatig mind szerepet kap. Még egy fontos vonás: a produkcióban fehérek és feketék kicserélhetően azonos funkcióban vesznek részt. Ha az Egyesült Államok életében egyre reménytelenebbnek is tűnik az integráció - ebben és néhány más hasonló produkcióban, az egyetemeken a jövő értelmiségénél, legalább átmenetileg valóságga válik.

Nem szóltam még azokról a technikai körülményekről, amelyek az egyetemi

színjátszás (színházoktatás) számára adva vannak vagy készülnek. Paradox helyzet, hogy a Broadway színházépületei a legrégebbiek, és technikailag sem állnak a legmagasabb színvonalon. Ennek is gazdasági oka van: az épületek tulajdonosai semmit nem fektetnek be, nekik semmi közük a színházhoz, az épület számukra ugyanolyan pénzt hozó objektum, mint egy vendéglő vagy egy bérház. Felszerelést sem adnak hozzá, azt minden produkció a maga számára és persze igényei szerint hozza vagy szerelteti be egy kölcsönző szakcéggel. A Broadway-n kívüli hivatásos színjátszás a legritkább esetben jut valódi színház-épülethez; raktár, elhagyott kis mozi, ét-termi vagy szállodai színházterem áll csak a rendelkezésére. Legfőbb vágya, hogy betörjön rendes, „profi” területre. Viszonylag jobb helyzetben vannak a „társadalmi” színházak; sokszor kapnak helyet egy vegyes rendeltetésű vagy éppen színháznak épült, többnyire új épületkomplexumban. A legszerencsésebb az egyetemi színházak helyzete, ahol „pedagógiai okokból” - s mivel az új, állami egyetemeken igen nagy építkezések folytak az elmúlt évtized során - a legújabb technikai követelményeknek megfelelően építenek a tanszékek számára nem is egy, hanem néha több színházat egyetemen egyetemen területén belül.

Igy történt ez Albanyban is. 1969 áprilisában avatták fel a Performing Arts Center részleget a hatalmas campus (egyetemi telep) közepén. Ebben a komplexumban a zenei és a színházi tanszék tantermein kívül öt olyan színházterem van, amely a legkülönbözőbb igényeket is kielégítheti. Az épület közepén helyezkedik el a nagyszínház mintegy 750 férőhellyel, nagy zenekari árokkal; nagyszínpada mellett annak megfelelő nagyságú próbaterem található. A nagyszínpadtól balra egymás fölött, különböző szinteken két színjátszóhelyiség van: egy komplett aréna-színház (körszínház) mintegy 200 férőhellyel, fölötté pedig egy kisméretű, páholsoros előadóterem, prózai-irodalmi műsorok vagy kamarazenei produkciók számára. A nagyszínpadtól jobbra szintén két helyiség van egymás fölött. Alul egy 250 férőhelyes proszcéniumrendszerű kamaraszínház (a nézőterének végében levő világítási híd a nézőtér fölött egészen előre gurítható). Fölötté egy igen nagy laboratórium-színház található. Ez egy üres terem, melyet emeletnyi magasságban széles galéria vesz körül. Az üres

teremben a nézőtéri székek bármilyen alaprajz szerint felállíthatók, tehát minden egyes produkcióhoz tetszés szerinti játéktér lehet kialakítani. A terem felszereléséhez tartozik még egy sor alumíniumvázás dobogó, két gördíthető színorgona és a körbefutó galériákon bárhol dugaszolható mintegy 30 színpadi világítótest. Az öt színházi egység egymástól hangszigetelten el van választva, és külön-külön van színpad- és világítástechnikailag felszerelve. Az épületkomplexumban kapott még helyet minden műhely: díszlet-, festő-, jelmez-, kellékműhely és tár. Színpad-színter és felette vannak az öltözők. A színpadokat a tantermek és a tanári szobák veszik körül. Hangsúlyozni kell, hogy az egyetem felfogása szerint ez az egész kacsalábon forgó kastély *taneszköz*: elsősorban a szaktanítás céljait szolgálja, másodsorban pedig az egyetem 12 000 hallgatójának és tanári karának kulturális igényeit van hivatva kielégíteni. Hogy ezen kívül milyen tartalommal lehet és kell megtölteni, hogy lesz-e valamilyen szerepe a város életében (amelynek közepébe egyébként két másik hatalmas színházat készülnek építeni), azt még nem döntötték el.

Beszámolóm elején kétkedve említettem, lehet-e ezeket az élményeket, tapasztalatokat hasznosítani? Gondolom, közvetlenül elég keveset. De ha mégis van valami, amire felhívnam a figyelmet, akkor az talán az alábbi két gondolat. Az első: a színház művészetének széles körű, komplex oktatása kétségtelenül jól alapozza meg, alapozhatja meg egy ország elkövetkezendő évtizedeinek színházkultúráját. Az ilyen irányban realizálódó elképzelések alapja a színházművészet jelentőségének messze-menő elismerése, tudomásulvétele és lelkes képviselése annak a gondolatnak, hogy az elidegenedés, az elembertelenedés korában igen nagy szerepe lehet egy természete szerint is emberközpontú művészetnek. A másik, hogy a hagyományos színházi formák mellett korunk minden bizonnyal megújulásra készül ezen a területen is, és minden nemzetnek meg kell keresnie a saját élményeinek, vágyainak megfelelő, eszményeit és törekvéseit legjobban kifejező, hittel teli formákat.

Svoboda színpada

Soha nem találkoztunk. Sokáig ke-
restem egy fényképet Svobodáról, de nem
találtam, s így most nem tudom magam
elé idézni. Ötvenéves.

Elöttem angol, orosz, német nyelvű
cikkek hevernek, a szaklapokban itt is, ott
is feltűnik a prágai díszlettervező-
műépítész neve. Régen megismerte már a
világ Londontól Sidney-ig.

Hét éve a nápolyi Nemzetközi Szcenikai
Kiállításon fedeztem fel, amikor
meglepődve és irigyen bámultam az
Oidipusz király monumentális lépcsőso-
rát. Bámultam a nagy tehetségű mű-vészt
és professzionista európaiat. A nagy-
szerűen rendezett kiállításon negyvenhét
eredeti terven, maketten és nagyméretű
fotón az akkor negyvenhárom éves Svo-
boda megmutatta önmagát. Túl volt már a
nagy felfedezés, a *poliekrán* botlado-
zásain, az 1958-as brüsszeli Világkiállítás
sikerein, a 61-es moszkvai bemutat-
kozáson s a Sao Pauló-i harmadik Sze-
cenikai Kiállításon fedeztem fel, amikor
sokat tudtam róla, de meghökkentett az
Oidipusz király egyszerű színpadán a
térnek és a fénynek számomra új, váratlan
kapcsolata. Olyan érzéseket ébresztett
bennem, mint Gagarin első fordulata a
Föld körül. Megtaláltam a XX. század
emberének életerzését a színpadon.

Utolérni őt - gondoltam akkor.

De előttünk nehezebben táru-
l ki a világ. A nagy nemzetközi kiállításokon ímmel-
ámmal vagy egyáltalán nem veszünk
részt. Összehasonlításunk nincs,
versenyen kívül szemléljük a győztes na-
gyokat. Nápolyban láttam, hogy nem-csak
alkotni, de publikálni is kell az al-
kotásokat.

Pár évvel előbb Sao Paolóból Cseh-
szlovákia Svobodával elhozta a legjobb
kiállítás aranyérmét is. Azóta hét év telt
el. Svoboda már huszonöt éve dolgozik,
és 1950-től a prágai Nemzeti Szín-ház
főtervezője. Végigbotladozta mind-azt,
amit magunk is, de valahogy meg-
alapozottabban, elmélyültebben, a zsák-
utcákból mindig új gondolatokkal elő-
kerülve.

Nézegetem a fiatal Svoboda színpadát.
Offenbach: *Hoffmann meséi*, 1946-ból. A
modernizmus túlzásait látom a
mozdulatlan állóképben. Messze van még
az igazi Svoboda. Feltűnik azonban egy
rendező neve: Alfred Radok. És ugyanez a
név tűnik fel 1961-ben, 1963-ban és 1965-
ben is. Ketten játszanak hát egy érdekes
társasjátékot. Vajon miféle, számunkra
ismeretlen kapcsolat bontja ki a prágai
Nemzeti Szín-ház stílusát, és emeli
világszínvonalra az új felfedezéseket,
hiszen Svoboda későbbi díszletei már-már
nem is díszletek?!

Svoboda gyorsan halad. Néhány év alatt
befutja a tradicionális képalkotás
hagyományos útjait, aztán modernizál,
parodizál. Türelmetlenkedik. 1947-ben
különös lépést tesz. Elhatározza magát a
hagyományos, idejétmúlt műfajoktól. A
Rigoletto színpada színház a szín-padon,
színházi zsöllyékkal, nézőközönséggel.
Nem mi, ők csinálják, s mi csak
megmutatjuk őket - mondja a díszlet, és
én úgy érzem, innen indulnak ketten Ra-
dokkal az új útra. Közös véleményük van,
és közös munkával megkísérlik feltárni a
dráma mélyén rejlő gondolatokat.
Megpróbálnak kapcsolatot teremteni a
néző és a színpadi események között.
1953-ban egy szobadíszlet mélyén vetítő-
vászon jelenik meg, a képernyőn a hősök
gondolatai, ábrándjai peregnek. A mozgó
fénykép az első lépés. Nem új felfedezés,
de új megoldásokhoz vezet. Svoboda azt
mondja: „Törekedni kell olyan drámai tér
létrehozására, amely képes lesz a játékot a
cselekménynek megfelelően kiemelni és
eltüntetni a drámai mondanivaló
követelményei szerint.” Az eddig
mozdulatlan dekorációt tehát meg-mozdul.
A színpad nem lehet mozdulatlan,
miközben a drámában minden változik.
Svoboda sejti, hogy a jövő szín-háza a
drámával egyidejűleg változó színpad
lesz. S nemsokára a lengyelek kis késéssel
felfedezik ugyanezt. Mi magunk talán
csak ma kezdjük sejtteni.

De az új gondolat valamiféle új ön-
tudatot is kell hogy kialakítson. A so-
kasodó nehézségek - akár manapság ná-
lunk - megteremtik a kívánságot „olyan
szcenográfia megvalósítására, amely nem
más művészi ágak elősködője, hanem saját
művészi ABC-jének létrehozója”. S ez a
brnói és prágai színházi és szcenikai
laboratóriumok alapító gondolata.

Egy legendát mesélnek Svobodáról.
Sidney-ben kis táskával jelent meg a
színpadon. Nézelődött, figyelt, fel-fel-
villantott egy-egy színes reflektort. Mi

ilyen lesz az új díszlet? - kérdezték tőle.
Nem válaszolt, csak a táskájára mutatott.
Később aztán elégedetten megállt, a
táskából apró csomagokat vett elő, és
színes lebegő porral szórta tele a szín-
padot. A fényben alakot öltött a semmi.

A történet igaz-e vagy nem, nem tudom;
de vajon melyik tervezőnk nem álmodott
ilyen könnyű, álomszerű díszletről, s aztán
felébredve szembe találta magát az
otromba, lécvászon valósággal. Pedig a
szomszédunkban él és működik egy
laboratórium, amelyik az álmaink
megvalósításán fáradozik. Segítségét
felajánlotta szóban és írásban, de valahol
a közönyösségben elakad a
kapcsolatteremtő gesztus. Ugyan hol?
Színpadtechnikai gyűlekezet, központi
műhely, szcenikai szakosztály, főhatóság?
Hol van egy érdeklődő, aki felfigyel erre?

Az új anyagok felfedezése akkor né-
hány évig még késik Svobodánál is,
egyelőre csak a vetítés adta lehetőségek
foglalkoztatják. Inspirációit eleinte - nem
tudom - talán Radoktól kapja, hiszen ez a
gyakran formalizmussal vádolt rendező
már korábban is foglalkozott a színház és
a film összekapcsolásával. Színpadán
sokasodnak a vetítő-vásznak, az új
felfedezés néha túlzásokra ragadtatja, de a
díszlet lassan meg-szabadul kötöttségeitől,
cselekvő elemmé válik, hatásait a
negyedik dimenzióban, az időben építi,
akár a zene vagy maga az élő dráma.
Kísérleteznek a drámai anyag külső és
belső kibontakoztatásával, de ez, úgy
érezem, nem Svoboda igazi világa. Hiába
mozdultak meg a képernyők, hiába vált a
hatás már-már hatásvadásszáttá, a néző,
mint magam is, vegyes érzelmekkel állt
fel a prágai Nemzeti Színház előadásai
után. A technika változatossága,
szellemessége lenyűgöző volt, csak az
élmény nem igazán színházi, inkább egy
technikai revübemutató lelkesültsége.

A színpadon nyolc vagy kilenc vetí-
tővászon siklik, emelkedik, különös, ál-
landó keringésben. Közben-közben kocsik
mozdulnak előre és vissza. A kép-ernyők
mérete is változik, vetített dia-pozitívek és
mozgóképek tűnnek fel, a színpad
előterében pedig egy gördülő gumipadló
színészeket és tárgyakat hoz be. Itt már
együtt van a Laterna Magica teljes
kelléktára. De a Laterna Magicát igazán
csak később ismertem meg, itt,
Budapesten, és akkor a rövid etüdokben
mindez már helyénvalóbbnak látszott. A
technika mégis imponáló. A vetítés-

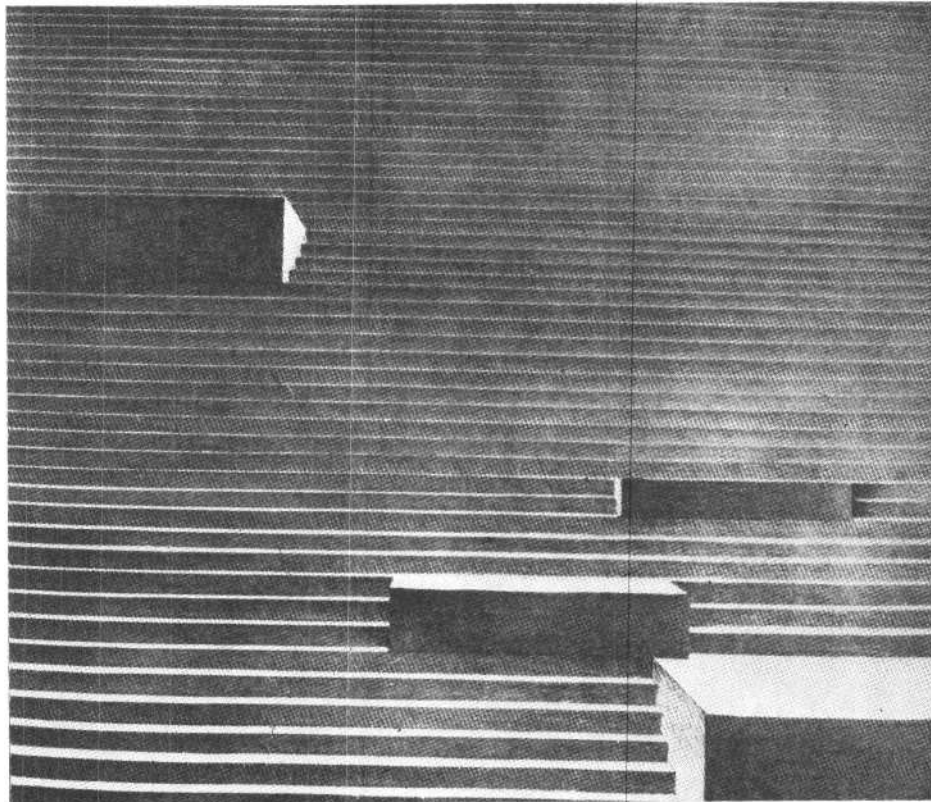
sek, mozgások pontossága, begyakorlottsága, drámával való kiszámított kapcsolata, az élőbeszéd képekkel való alá-húzása és ellenpontosítása figyelemre méltó volt. „Nálunk nincs olyan hely a kísérletezésre -- mondja erről Svoboda -, ahol lehetővé válna nemcsak maga a technika, hanem a technika nézőre gyakorolt hatásának vizsgálata is, így kénytelenek vagyunk ezt egyenesen a Nemzeti Színház előadásain megtenni.” És ezzel a megjegyzéssel, úgy érzem, a poliekrán színpad Svoboda kísérletei között a helyére került. A *Laterna Magica* bejárta a világot, meghökkentő hatásaival sikereket ért el, de a nagy lépést az optika és a kinetika színpadi felfedezése hozta.

Svoboda szüntelenül kísérletezik. Módja van rá. Saját gyakorlatommal mérve elképesztő összegek, technikai fel-szerelés és nem utolsósorban szakemberek állhatnak rendelkezésére. A szellemi import gondolata is segíti. A jól rendezett, költséges kiállítások szintén ezt szolgálják, de Svoboda már messzebbre lát. „A korszerű színház jelenleg szerfölött kevésbé van felszerelve korszerű technikával - mondja türelmetlenül. - Pedig az éppoly szükséges, mint egy új lakóháznak a lift, a mosókonyha vagy éppen a szárító.”

Ő már az angol és német színpadokhoz mér és igazodik. Szükségszerűen felfedezi a technika, az anyagszerűség, az új anyagok lehetőségeit a színpad számára. Múltja, képzettsége erre kényszeríti. Fiatal éveiben apja műhelyében megtanulta az asztalos mesterséget, a Lakásipari Technikumban elvégezte a mesteriskolát, később a belsőépítészeti szakon folytatott tanulmányokat. Ismeri tehát az anyagokat, amelyet nemcsak rajzol, hanem meg is tudja munkálni. Foglalkoztatják az új technológiai eljárások színpadra való alkalmazásának kérdései is.

Rövid két év alatt megszabadul a poliekrán, a *Laterna Magica* Brüsszelben alkalmazott formájától, s első nagy felfedezéséből csak annyit tart meg, amennyit új, elsősorban külföldön szerzett tapasztalatai alapján jónak vél. Egyre gyakrabban használ mozgó színpadi alapot, kialakul benne a kinetikus színpad gondolata. Közben ír, vitatkozik, fejteget. Szereti elméletileg is tisztázni felfedezéseit.

Egy egyszerű hír: „Josef Svoboda a scenográfiai laboratórium technikai és művészeti tanácsának ülésén megemlí-



tette, hogy meg kell változtatni a premierre való felkészülés módszereit. A kinetikus színpad azt követeli, hogy a színész már az első próbától kezdve kapcsolatban legyen a technikával. Nem elegendő csupán a díszlet elkészítése, a felkészülés második szakaszának a szín-padon kell folynia, melynek során a díszlettervező megváltoztathatja a scenáriumot.”

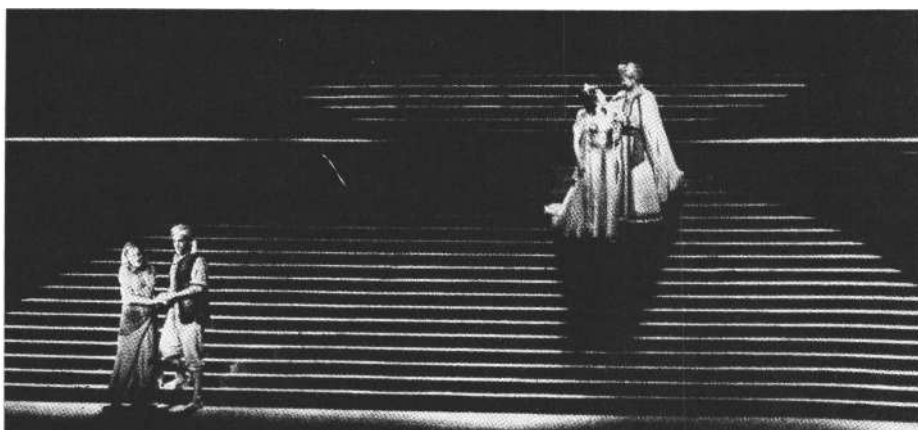
E néhány sortól a gondolatok áradata indul el bennem, s a gondolatok mindigke után egy hazai kérdőjel meredezik: scenográfiai laboratórium?, technikai és művészeti tanács?, a felkészülés második szakasza a színpadon?, a díszlettervező megváltoztathatja a scenáriumot?

A hír dátuma pedig: 1963. január. Svoboda ismét változásokat akar. Már kibontakozott, nem törekszik annyira extravagáns hatásokra, de kihasznál mindent, amit a technika nyújthat. A nálunk is bemutatott Milán Kundera-darabban, a Kulcsokban láttam, mire képes Svoboda tehetsége. A darab nyitott függönnyel, és egy különös szuggesztivitású optikai előjátékkal kezdődik. Az enyhén emelkedő színpad mélyén felfüggesztett fekete tükrökben megcsillan a fény, és visszaverődik a színpad előterébe, hogy ezzel érzelmeinkben előre megidézze a későbbi víziók hangulatát. Aztán összezárul egy újszerű fényfüggöny. A portál mögött elhelyezett számtalan alacsony feszültségű és függőlegesen a padlóra irányított reflektor fénye lágy suhanással átlendül a színpadon,

néhány pillanatra elvakít, és az újra fel-táruló színen már két kocsi mozog, a két szoba díszletével. Később, a víziók alatt ezek hátragördülve el-elmerülnek a fekete függönyök között. A nagy felfedezés kétségtelenül a fekete tükör. A nagy-szerű ötlet hihetetlenül gazdag hatásaival új, eddig ismeretlen ösvényekre vezet. A több irányból ráirányuló reflektorok izzása hol sugarakban szétszóródva, hol egyetlen nyalábban előrevetődve idézik a templomi ablakok misztikumát vagy a nap sugaras fényét.

Mondják Svoboda már előbb is kísérletezett ezzel a módszerrel. A *Hamlet* színpadán huszonnégy darab különleges fekete műanyaggal fedett, százszázalékosan tükröző panelről visszaverődő fénysugarak formálták a teret. A vetítő-készülék és reflektorok az első világító hídról ezekre a fekete tükrökre irányultak, s így olyan helyeken is fények lebegtek, ahová fényforrást elhelyezni vagy azok fényét odairányítani lehetet-len volt. A sík tükröző felületeken meg-sokszorozódott a színészek és díszlet-elemek képe. A huszonnégy darab, öt sorban, a portállal párhuzamosan elhelyezett panel mozgott, változott, újabb és újabb fénnel átfogott vagy feloldott optikai tereket hozva létre. A poliekrán és kinetikus színház új, még felfedezet-len érzelmekkel telítődött meg.

A játéktérrel végzett kísérletek befejeződnek. Most már elfogadja a színpad terét olyannak, amilyen, nem változtat rajta, nem teremti újjá, megtartja és ki-zsákmányol ja.



JOSEF SVOBODA DÍSZLETE A ROYAL OPERA HOUSE DIE FRAU OHNE SCHATTEN CÍMŰ ELŐADÁSÁHOZ

Szophoklész színpadát nem zárja le sehol, inkább kitágítja a nézőtér felé, és a mindent betöltő lépcső maga a díszlet, a rajta változó fény maga a dráma. (*Oidipusz király*)

A *Rómeó és Júliában* megsejtette, hogy a teljes sötétség egyenlő a tér végtelenségével, és ebből fénnel láthatóvá téve kiszakíthatja a pillanatot. Az előrehátra forgó balkon nem színváltozás már, hanem újjáteremtett látvány. Mechanikája nyilvánvaló, de nem uralkodó, s a világítás emberekre komponált gondolatokat hordoz.

Svoboda egyre gyakrabban használja az új kifejezést: *atmoszféraszínpad*. A *Sirály* prágai előadásáról azt mondja: „Szerettem volna egy kert képét létrehozni úgy, hogy a fény a szó szoros értelmében a nyári nap forróságával, fülledtségével hasson a nézőre.” És meg-hökkentően hozzáteszi még: „fiziológiailag is”. A különös kísérlet többé-kevésbé sikerült. A színpadot körülvevő fekete függöny elé alacsony feszültségű, de nagy fényerejű lámpákkal ezüstszerű fényhorizontot sző. A színpad mérhetetlenül kitágul, a fekete függönyről megfedkezünk, és az ágak között a néző a napfényt véli átcsillanni.

A fénnel most már nemcsak Prágában, hanem Londonban, Dél-Amerikában és Ausztráliában is játszik. Külföldi kiállításokon, angol és német rendezőkkel való közös munkában érlelődnek új gondolatai. A világshízház, amely néhány éve felfedezte, már tanul tőle. A bonyolult technikához szokott angolok, az 1967-es londoni kiállítás és a *Három nővér* inszenázása után csodálkoznak

egyszerű, de hatásos mechanikáján, a színpadon felidézett hangulat tökéletességén. Együtt dolgozik Laurence Olivierrel, és ezen az előadáson következetesen folytatja a *Sirály* megkezdett utat. Az alapdíszletet sűrűn átszövő szalagcsíkok közt beszűrődő éles fény az őszi erdő hangulatát kelti, mint mondják, majd-nem naturális hatással. Az atmoszféra tehát kiteljesedett Svoboda színpadán, és Svoboda eljutott a legnagyobbak közé. A Theatre dans le Monde néhány éve azt írta róla: „A szakma általában Laterna Magica néven foglalja össze újító törekvéseit. A laikus közönség úgy érezhette, új műfajjal találkozott, mert Svoboda a színpadon segítségül hívta a filmet. *Újítása azonban ennél egyszerűbb és fontosabb*: tudatosította az új anyagok, műanyagok, az újszerű fényhatások be-láthatatlanul sokféle alkalmazásának lehetőségeit. Nagy szerepe van abban, hogy az egész világ korszerűsége törek-vő színpadain tudatára ébredtek e lehetőségek létezésének, és hol őt utánozva, hol új utakon keresve a megoldást, ma már nem dolgozhatnak a csak hagyományos színpadi elemekkel.”

Tökéletes és pontos fogalmazás. Egy gazdag, rokonszenves út nyílt meg Svoboda előtt. Fényei csodálatos hatásokat váltanak ki, érzéseket szabadítanak fel, lenyűgöznek. Már nem vetítövásznak és Zeiss-objektívek magyarázzák a dráma mélységeit, hanem a zeneien változó, áradó, beszűrődő és mindent be-töltő fény sugar. Nem tudhatom, mire készül, hová vezet az út, amelyen jár, de figyelniük kell rá, és el kell tanulnunk azt a szívósságot, ahogyan ezt az utat járja.

DOBÁK LAJOS

Élmény és tanulság

A bukaresti fesztiválról

A Román Színházművészeti Szövetség vendégeként december 14-től kilenc napot töltöttem Bukarestben Hegedüs Ágnes kollégámmal együtt. Igaz, már december 12-én útnak indultunk, de az idei tél úgy látszik kérlelhetetlen. Két napot töltöttünk a Ferihegyi repülőtéren, míg végül vonaton tettük meg az utat.

Bukarestben, a város központjába érkezve, először az épülő Nemzeti Színházat tekintettük meg. Az épület impozáns helyen áll, a zsinórpadlás és színpadi rész már majdnem elkészült. Értesülésünk szerint angol tervek alapján készül. Az új Nemzeti Színház igazgatója, Radu Beligan, a kitűnő színész és rendező már szervezi társulatát.

Megérkezésünk napján már javában folyt a Román Színházak Fesztiválja. Mi a döntőbe jutott előadások közül nyolcat láttunk, és ez elég volt ahhoz, hogy megfelelő képet alkothassunk Románia színházainak helyzetéről. A fesztiválon egyébként minden román színész részt vett, de a zsűri az elődöntők során kb. harminc előadást kirostált, így Bukarest-be már csak a legjobb húsz színház produkciója jutott el.

Magyar vonatkozásban igen érdekes, hogy a mindnyájunk által ismert Kolozsvári Állami Magyar Színház versenydarabja nem jutott a döntőbe, ellenben a sepsiszentgyörgyi és a szatmárnémeti színházé igen. Külön öröm volt, hogy a szatmárnémetiek előadása ottlétünk idejére esett, így megnézhattuk ennek a vonzó és szimpatikus kis együttesnek igazán forró hangulatú, kitűnő produkcióját. (Lovinescu egy eléggé közepes darabját játszották, címe: *Megkésített tavasz*.)

A fesztivál a hazai szerzőket részesítette előnyben. Nem mondták ugyan ki feltételként, de minden színház hazai szerző drámáját játszotta. Tematikailag a darabok három részre oszlottak: történelmi művek; történelmi tárgyú, a mára utaló tragédiák, satírák; valamint ma játszódó, a ma problémáját közvetlenül felvető színművek, vígjátékok és jelenetek. A fesztiválon világosan kiderült, hogy a „szakmát” és a nagyközönséget egyaránt a ma problémája érdekli első-

sorban. A marosvásárhelyi színház román tagozata D. R. Popescu Azok. a *szomorú angyalok* c. színművét mutatta be. Egy fiatal fiú a főhőse, aki most jött a börtönből. Fásult, gyűlöli a felnőtteket, köp mindenkire. Ezt egyébként szó szerint kell érteni, ugyanis volt művezetőjét és szakszervezeti titkárát tökmaggal köpi szembe. De nem lesz baj. A két öreg tűri, hiszen mint kiderül, az ő aljasságuk juttatta az ártatlan fiút a börtönbe. A fiú joggal haragszik, és az ő tiszta igazsága „győz”: a művezető ön-gyilkos lesz. Kár, hogy a jól és izgalmasan induló darab a második részben ellaposodik. A darab így is meglepő sikert aratott. A „szakma” kivonult az előadásra. Igen sok nézőnek nem jutott ülőhely, és állva nézték végig a produkciót. Bár a két fiatal színész bőven megérdemelte a tapsot, mégis a szerzőt ünnepelték elsősorban - talán bátorsága miatt.

Hasonló közönségsikert hozott a Bulandra Színház stúdiójában bemutatott darab. A címe: *Tandrete si abjectie* (Gyöngédség és undor). Először egy egyfelvonásost, majd a második részben négy kis jelenetet láttunk a kitűnő Octavian Cotescu főszereplésével. Ez a színész mindent tud. Egyébként hasonlít Rajkinra. Az egyfelvonásos ragyogó satíra. Egy múlt századi előkelő család méregpoharat itat teherbe ejtett lányával - csak azért, hogy a látogatásra várt császár megdicsérje az apát. Az apa és az anya közösen nyújtják a méregpoharat lányuknak. A lány kiissza, az apa visszahelyezné a poharat a tálcára, és íme, rajta van egy levél. A levélben közlik, hogy a császár nem jön.

A második részben a kis jelenetek a máról szólnak. Termelési értekezlet, ahol X bevádolja Y-t, „kikészíti”, ahogy mondani szokták, egy fél óra múlva azonban egymást átölelve kedvesen iszogatnak a kocsmában.

Egy kisember - aki átlátszó, mint az üveg, élete nyitott könyv - elhatározza, hogy neki is lesz féltve őrzött titka, hiszen titok nélkül nincs boldogság. Mit tesz? Eldugja a kalapját. A környezete azonnal észreveszi a nagy változást. Végül keresni kezdik a titkot. Először csak kedvesen, rendesen, később egyre követelőzőbben. A kisember megijed, nem mer tovább titkolózni és -- eltűri, hogy fejébe nyomják a kalapot (A szerző Teodor Mazilu.)

A magyar színházi szakembert elsősorban a meglepően egyszerű és igen hatásos díszletek ragadják meg. A román

tervezők építészektől kerülnek ki. Meg kell említenem Stefan Hablinschi lengyel tervezőnek a *Mária 1714* című történelmi műhöz tervezett igen hatásos díszletét. A színhely egy börtöncella. Amikor a függöny felmegy, egy átlátszó vásznon keresztül láthatjuk a hátsó szín-pad ún. tűzoltólépcsőjét, amely körben a színpad hátfalán húzódik végig. Itt járnak, kopognak végig a börtönőrök, egyre közelebb jönnek a lépések, egyre fenyegetőbbek. Csak ezután világosodik ki a szín, melyet egy fehér vászonanyag zár körül. A hátsó fal közepén durva fa-ajtó és egy impozáns lépcsősor vezet a szín közepére. A díszlet igen célszerű, a bejárat a közönség közvetlen közelében van.

A másik kitűnő díszletet a Bulandra Színházban láttuk, Diderot *Rameau unokaöccse* című darabjához. A tervező: T. Popescu-Udriste, aki különös, tíz tükröfalból álló díszletét másfél évig tervezte. Miután a Nemzeti Színház - ahol a darabot eredetileg próbálták -- nem adta meg a szükséges anyagi támogatást, átvitte díszletét a Bulandra Színházba, ahol szabad kezet kapott a további munkához. A laikus néző előtt is világossá válik, hogy a rendező és a tervező, valamint a színészek hosszú, fáradtságos közös munkával teremtették meg az elő-adást. A tíz tükröfalat - amelyeket egy vasváz tart - a díszletfal szokványos fel-állítása szerint helyezték el. A tükrök kétoldalasak, és minden irányban körbe mozgathatók. Csak felülről világítják meg őket, hogy elkerüljék a visszatükröződést. Így nagyszerű játéktere van a két színésznek, hiszen ha a színpad mögé kerülnek, akkor is láthatók négy-öt tükröből. A tükröket fekete ruhába öltözött színészek mozgatják, akik egyúttal a hat külső hangot is „játsszák”. Hallatlan be-gyakorlást, állandó koncentrációt igénylő fegyelmezett munka. A darab egyébként (Gelu Naum alkalmazta a művet színpadra) igen szellemes és érdekes.

A fesztivál tíz napja alatt három megbeszélést tartottak. Állítólag heves viták, késhegyre menő harcok folytak az értekezleteken. Végül döntöttek a fesztivál jövő célkitűzéseiről.

Az az érzésem, hogy hasonló ügyszere-ttel és szervezettséggel megrendezett országos fesztivál már nagyon aktuális lenne nálunk is.

színháztörténet

PÉTERFFY IDA

Egy 18. század végi „Kellemetes Vig-játék”

Száztvennégy évvel ezelőtt „Pesten, Trattner János Tamás betűivel” 1816-ban jelent meg Horváth Ádám: A' tétényi leány Mátyás királynál c. vígjátéka. „Régen írta, és most közre bocsátja. - vallja a szerző. A „régen” kifejezés ugyan bizonytalan időmegjelölés, de jelenthet évtizedeket is, mint ahogy jelen esetben ez valószínű. Horváth életkörülményei a 19. századra eső - 1800-1820 - szakaszában, gazdasági nehézségekkel, családi perpatvarral, második feleségétől való elválásának kellemetlenségeivel, Somogyból Zalába hurcolkodásával és fokozódó betegeskedésével, nem te-szik valószínűvé, hogy olyan friss, fiatalos kedélyű darabot írjon, mint amilyen A' Tétényi Leány. Ebben az időszakban mindinkább tudományos irányba fordul érdeklődése: matematikai, filozófiai tanulmányt ír, történelmi munkán dolgozik, enciklopédia készítésébe kezd. A Magyar Játékszínnel való kapcsolata is az 1790-es évek elejére utalja vígjátékának keletkezését.

„1790 óta mint követ részt vett az országgyűléseken és ilyen minőségben ő is egyengette a legelső magyar színészek kezdő lépéseinek útját.” - olvassuk róla a Magyar Színművészeti Lexikonban.



(Budapest, é. n.) „Írni, verselni, mindig készen volt, mikor kívánták, vagy eszébe jutott” - írja róla Kazinczy. 1790-ben „azt az ajánlatot tévé, hogy minden héten ad a Magyar Színjatszó Társaságnak egy új darabot, még pedig Magyar világból vett.” (Tudományos Gyűjtemény, 1822. II. k. 72. 1.) A' *Tétényi Leány* témája „magyar világból vett”. „A' régi kis világbeli magyar erköltsnek és észnek példája Víg-játék formában.” - A Játékszínnel való kapcsolatának dokumentuma, hogy 1794. április 23-án mutatták be Pesten „Az *elszegényedett nemesember*” c. drámáját.

Horváth az 1790-es évek elején ismerkedhetett meg a tétényi leány meséjével. A *Magyar Hírmondó*-ban 1792-ben jelent meg egy közlemény „*Mátyás királyról egy régi Magyar Hagyomány*” címen. Az elbeszélés tárgya : hogyan került fel Budára, Mátyás udvarába a tétényi bíró okos lánya. Mint felelt meg éles ésszel a legfogósabb kérdésekre, mint adott jó tanácsokat a legbonyolultabb helyzetekben is a hozzá fordulónak. A név nélkül megjelent cikk stílusáról ítélve, nem lehet Horváthé. De mint a lap olvasója, itt találkozhatott azzal a történettel, amely vígjátékának foglalatára lett. Ismerve ez idő tájt tanúsított buzgóságát a „Magyar világból vett” színdarabok írására, feltehető, hogy hamarosan munkához is látott.

Horváth 1792-ben 32 éves volt. Balatonfüreden lakott. Fent a domboldalon levő szőlők, gyümölcsöskertek között ma is áll a háza a róla elnevezett utcában. Emlékezetét a fürdőtelepi Pantheonban és a faluban is márványtábla

őrzi. Füredről rendszeresen átjárt Szántódra gazdálkodni a tihanyi apátság bérebevett földjén. Lakást is bérelt Szántód-Pusztán. Ezt „Remeteház”-ának nevezte. Ma is épségben áll az árkádos udvarú parasztház, melynek egyik bolthajtásos szobájában kereste fel Kazinczy. Itt írta számos költeményét, dalát, s barátaihoz szóló leveleit. Gyakori utazásával - Budára, Pozsonyba, Bécsbe - áttörte vidéki elzártságának falát. Tudósokkal, költőkkel, közéleti személyiségekkel folytatott levelezésével bekapcsolódott az ország akkori szellemi áramlatába. Mindenfajta irodalmi megmozdulás iránt élénken érdeklődött. Vidám kedélye, tréfálkozása, eredeti egyénisége a Balaton-környék társaságának kedvencévé avatta. Dalos-költő és „dühös tán-cos”, ki szívesen rögtönöz. Névnap vagy lakodalom, balatoni kirándulás vagy bakkonyi vadászat mindmennyi jó alkalom volt arra, hogy verseljen. Hamar talált költeményeihez dallamot: régit, újat, népit vagy maga „tsinálmányát”. Érces bariton hangján rázendített a dalra, hogy szórakoztassa a társaságot. Ahol megjelent - csizmában, veres nadrágban, zöld színű zsinóros-prémes mentében, haját három „csombokba” fonva - eredetiségével, jóízű beszédével, hatásos dalaival - ő volt a főszereplő. Életének ebben a füredi-szántódi szakaszában írhatta ifjúi kedélyvilágra valló vígjátékát.

A' *Tétényi Leány* kézírata már jóval 1814 előtt készen állt. Ezt bizonyítja Kazinczyhoz - „Nagy Bajom 12-a Julii 1814” - írott levele. „Eleinte, míg a' Grófné (Szapáry Péterné) tulajdonságait nem eléggé nézhettem ki, neki is aján-dékoztam egy Theatrális darabot, *Tétényi Leány és Mátyás király*, annak is a' volt a' híre, hogy már sajtó alatt van, de már most nem hihetem.” Ennek az időszaknak hosszadalmas postai és utazási lehetősége, az ügyintézés: cenzúra, nyomdai viszonyok lassúsága mellett a „de már azt nem hihetem” kitétel mögött egy jó évtizednyi időt sejthetünk. Szapáryék nem bizonyultak sikeres párt-fogónak. A grófnak Horváth a *Holmi-IV.* darabjának kéziratát adta, de hiába várta kinyomtatását. A' *Tétényi Leányt* végül is a dunántúli Inkey házaspár „segítette világra”, mint ezt az 1815. május 11-én kelt ajánlásból látjuk. „Méltóságos báró' kesselőköi Majthényi Ör'sebet asszonyhoz Méltóságos cs. kir. kamarás Palléni Inkey János Úr hites

társához.” „E' kis könyvet ...”

.. méltán és mintegy tartozásképpen ajánlom Nagyságodnak; - mint a' ki, a' születés' és szerentse javainak bőségében is, mind a' Szép Nem eredeti Erköltsseit, ártatlan nyájassággal elegyítve, szívéből és tetteiből példássan tündökölteti; mind a' Magyar Gazdaasszonyságot, mindennapi foglalatosságai közé számlálja.” - Az ajánlás illő a gavallériájáról híres Horváthhoz. Talán az ünnepi alkalom, az előkelőségekhez való szólás váltotta ki régies-körülményes kifejezési módjait? A vígjáték könnyedén pergő párbeszédeinek stílusa merő-ben más. Mintha nem egy kéz írta volna. Igaz, hogy érvényesül benne a népi beszéd hatása, ezért is világosabb, egyszerűbb a stílus, de emellett felfedezhetjük a nagy időbeli különbséget is a darab és az ajánlás írása között.

Majthényi Ör'sebet Asszony elfogadta az ajánlást. Inkey János, a cs. és kir. „Kamarás Úr” pedig - dicséretére legyen mondvá - vállalta a népi jellegű vígjáték nyomdai költségét. A *Hazai és Külföldi Tudósítók* 1816. szept. 11-i számában egy közlemény a dunántúli irodalompartolásokról szólva, többek között ezt írja: „Nagys. Inkey János, Kir. Kamarás Úr T. Tudós Horváth Ádám Úrnak *Tétényi Leányka* nevű kellemetes munkáját önnön költségén kinyomtatattván, az Exemplárokat az Író Úrnak adta.” Ugyanezt a tudósítást a *Magyar Kurir* 1816. szept. 17-i számában is olvashatta a nagyközönség, az újonnan megjelent, de már régen meg-írt „kellemetes munká”-ról.

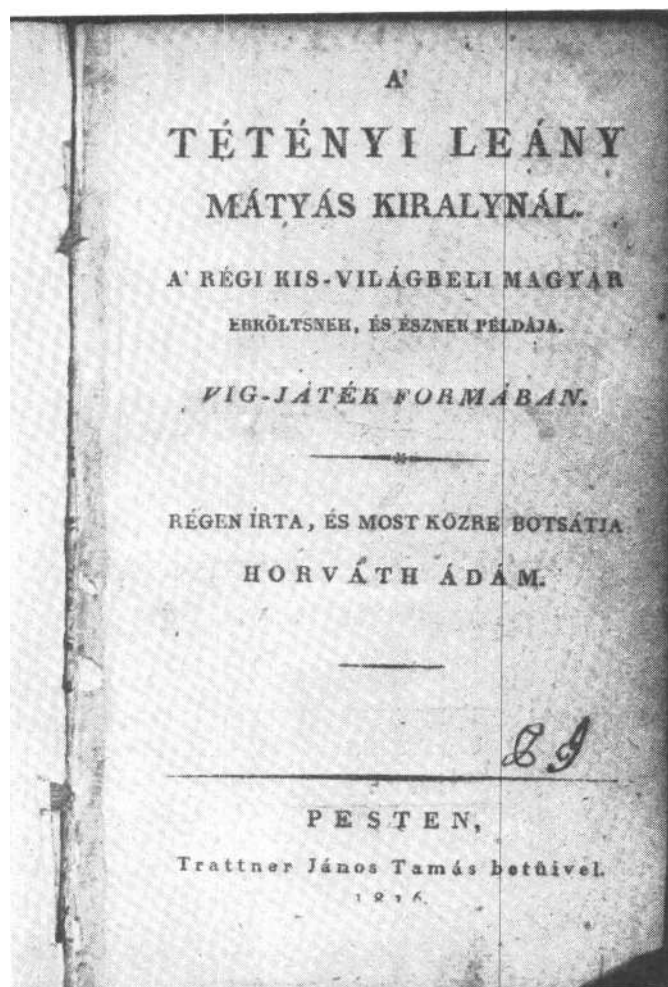
A darab ismertetésére és kritikájára további három év múlva került sor. Horváth már 1818. február 26-án írja Kazinczynak, hogy „az én Tétényi Leányomat” „Bétsben fogják recenseálni”, de ez a híradás csak egy év múlva realizálódik. A „*Wiener allgemeine Literatur-Zeitung* Febr. 27dikén (29. sz. alatt) a' magyar Drámákat ítélteti. Első neki a' Tétényi leány, melyet nagyon megdicsér” - írja Bécsből 1819. március 13-án Ungvárnémeti László Kazinczy-nak.

Nem sokkal később - talán a kedvező bécsi kritika hatására - a *Tudományos Gyűjtemény* 1819. évi II. kötetében is közölnek ismertetést *Könyvvizsgálat* címen, T. aláírással (83. 1.) Horváth vígjátékáról. Ebből idézünk. A történet „nagyon interesszálóképen (érdekesen) van előadva, s azért e Darab a' Magyaroknak mindenkor lelkes mulatására

fog szolgálni." „A karakterek, benne áttalában véve elég szerencsével vannak találva." „A maga nemében mindenkor a' szerencsésebb elme művekhez fog tartozni. s végezetül is még két óhaját szeretné teljesíttetni a' R. (recensor) t. i. hogy a' T. Szerző több illy Darabokat is nyújtana Hazájának s hogy a' Magyar Színjátszó Társaság, ha még eddig nem tette, minél előbb mutathatná meg e' Darabot a' színen is." - A kritikus első kívánsága nem teljesült. Az utóbbi is csak részben. A Magyar Szín-játszó Társaság műsorán nincs nyoma a Tétényi Leány előadásának, de Toldy Ferenc német nyelven, 1828-ban megjelent kézikönyvében (Handbuch), mely a magyar költészetéről szól, a Horváth irodalmi tevékenységét ismertető részben azt írja hogy *A' Tétényi Leány Mátyás királynál*, vígjáték öt felvonásban, amelyet a színpadon is felhasználtak. Kár, hogy nem említi, hogy mikor, hol és kik adtak elő? - Horváth darabjának ajánlásában kitér a színrevihetőség kérdésére is. Valószínűleg előzetes kritikára felel. „Hogy nem lehet eljátszani a Játék színen; a' színnek gyakor és kemény változtatásai miatt. - Nehéz - de lehet - Én el tudnám rendelni szembetűnő hiba nélkül."

A' Tétényi Leány irodalomtörténeti érdekessége, hogy tulajdonképpen az első népi hangvételű színpadi mű irodalmunkban. Jóval megelőzi a 19. sz. népiességre való törekvését, s szellemesebb szöveggel, mint aminőket a népszínművekben általában találunk. „Határt jelöl Mátyással foglalkozó költészetünkben" - írja egy 1911-ben megjelent tanulmány. „Míg az eddigiek csupán történeti anekdotákat dolgoztak fel, melyeket nagyrészt Bonfiniből merítettek", „ebben a vígjátékban már teljesen érvényesülnek a népies elemek. Egyszerre szemben állunk egész sorával a Mátyásról szóló adomáknak." „Szerzője felhasználja a különös megajándékoztatás és a cinkotai kántor adomáját, s az egészet, mint egy keretbe, belefoglalja az okos leány meséjébe." (Tolnai Adél: *A Mátyás királlyal foglalkozó irodalom*, Bp. 1911.)

„Horváth Ádám első irodalmi mű-velője a történelmi vígjátéknak", állapítja meg 1897-ben Bayer József *A magyar drámairodalom története* c. könyvében. Az egyébként erős kritikát gyakorló szerző elismeri, hogy a darab „nyelvezete zamatos, magyaros". A bírálatban szereplő vádak között van



olyan, amelyik felkeltheti mai színpadi szakértőink figyelmét. Pl. „A XVI. századbéli népszínjátékokba illő utasítás", füzi hozzá Horváth színreviteli megjegyzéséhez. - Nem éppen ez illik egy XV. századi cselekményű, naiv, népi szemléletű darabhoz? „Felfogása közel áll a népieshez, de itt-ott mintha keresné a népies szólásmódokat, melyeket a munka végén össze is gyűjt." - A mai restaurátor találhat ezek között olyant, ami használható! „Mintaképei nem a burleszk comicumban kiváló olaszok Gozzi, Goldoni, hanem legfeljebb Plautus, Terentius, kiknek comikai fogadásait a XVIII. évszázad végeztével teljesen elkoptatta az iskolai színpad." Kérdés: leértékelésnek számít-e a két nagysikerű antik római szerzőre való utalás? Mai rendezésben még felfrissülhet a i8. századi „elkoptatás". „Ha ezt a vígjátékot a XVIII. évszázad helyett pl. a XVII. évszázad végén írják, egyike lehetne a legjobb népi színjátékoknak." Ez

a megjegyzés úgy hiszem fokozottan felkeltheti mai színpadi szakértőink figyelmét a darab iránt!

Meglepő, hogy Horváth Ádám mindössze két dalt szerepeltet vígjátékában. Mindkettőt a címszereplővel, Julival énekelte. Pedig „Az énekes vers-írásnak e korban (18-19. sz. ford.) legeltökéltebb, legzeneibb és magyarosabb szándékú képviselője", írja e század elején tekintélyes irodalomtörténészünk Horváth János. „Igazi verselő volt s dallamkultusza és természetes zenei érzéke (miről verstani értekezése is tanúskodik) kora legbuzgóbb népdalkedvelőjévé tette. Szerette, tudta s feljegyezte a fülébe jutott régi énekeket, költött maga is kedvelt áriákra vagy saját dallamára, régieket kiegészített, átírt, travesztált." (A magyar irodalom népiessége Faludtitól Petőfiig. Bp. 1927.) Ennek az értékes munkájának bizonyítéka az *Ötödfélszáz Énekek* c. nagybecsű dalgyűjteménye. Ha restaurátorra, szövegíróra és ze-

neszerzőre találna *A' Tétényi Leány*, új mű születhetne az *Ötödfélszáz Énekek* dallamainak felhasználásával! A gazdag gyűjtemény színes, sokrétű zenei világából bő választék adódik: műdalokból, a 15. századig visszavezethető dallamokból, gyermek- és diákdalokból, virágénekekből, borivó- és táncnótákból, népdalokból és népiesekből. *Garay* Obsitosából daljáték lett. *Fazekas* Lúdas Matyija zenés színpadra került. Ide kíváncsokra *A' Tétényi Leány* is, ha nem is átkomponált formában, de dalbetétekkel, táncdallamokkal ellátva: zenés, népies vígjátéknak. Előbbi két nagy sikerű darabnak elbeszélő költemény volt az alapja. Utóbbiban a friss szellemű párbeszéd és kacagtató jelenetek adva vannak. Ha végignézzük a szereplők során, szinte mindegyik illik a dal vagy tánc: Juli, az okos, fiatal tétényi leány, „Ráckevei Ferkó”, ifjú legény, „Ráckevei Öreg ember”, „Csizmazia és Varga”, „Lovas legény” paraszti szereplők. A rangosabbak közül: a tétényi Öregbíró és a „Budai Bíró”, „Trézsi egy Udvari Leányka”, „Fodor, a Király komornyikja”, de talán még az „Udvari Cancellarius” és „Szilágyi Máté, Felső Örsi fíjatal Prépost” számára is akadna karakterükhöz, helyzetükhöz illő dal. A népi naiv képzelet szerint megjelenő ifjú Mátyás királyt sem „alatsonyítaná meg” sem a dal, sem a tánc. „A színnek gyakor és kemény változtatásai”, aligha okoznának gondot mai rendezőinknek. Inkább az len-ne az első leküzdendő nehézség, hogy az 1816-ban megjelent könyv nehezen hozzáférhető, az ország legnagyobb könyvtáraiban is ritkaságszámba megy. Kérdés, hogy a kisméretű (in 8-^o), 189 lapos irodalomtörténeti érdekességű könyvet nem lenne-e érdemes újra megjelentetni?

Pálóczi Horváth Ádám halálának ez évben van százötven éves évfordulója. (1820-1970). Sok ma is élő, énekelt dala, dalszövege mellett talán fel lehetne ébreszteni Csipkerózsza álmából *A' Tétényi Leány*-t? Hátha beválna a másfél százados jóslat, hogy „e' Darab a' Magyaroknak mindenkor lelkes mulatására fog szolgálni?” Nemcsak Tétényben és Budán, a cselekmény színhelyén, hanem Visegrádon, ahol keresik a Mátyással foglalkozó darabokat, Szentendrén, ahol nagy sikerrel „rázzák le a port” régi theatrumi darabokról. Mindenütt, ahol szívesen hallgatnák a Mátyásról szóló adomákat, s örömmel tapsolnának a csavaros észjárásnak és a „szép Nem” dialálának.

KUNSZERY GYULA

Színház - Budán

A negyedszázados évfordulók sorozatában - úgy érezzük - méltánytalanság lenne nem megemlékezni egy érdemes, sajnos, rövid életű színházi vállalkozásról, a *Budai Színház*ról. Buda éppen hogy csak felszabadult, Pest még olyan messze volt tőle, mint Makó Jeruzsálemtől, a leendő Szabadság-híd ideiglenes faszerkezetét szovjet utászok még csak ácsolgatták, az utcákon még temetetlen lótetemek és kilőtt autóröncsok heverték, az óvóhelyi szakáll még ott díszelgett ugyancsak megsoványodott képünkön, amikor a kissé korpulens termete ellenére is igen agilis Tapolczai Gyula hirtelenében összetoborzott, s pusztán a földrajzi adottság következtében összekovácsolódott színjátszó társaságával felütötte tanyáját a cisztercita atyák lágymányosi, Villányi úti neobarokk gimnáziumának dísztermében.

Eleinte csak vegyes műsorú matinékat rendeztek. Persze, hogy csak matinékat, hiszen villany még nem volt. A legelső alig egy-két héttel Buda felszabadulása után. Az iskolai környezet nagyon is stílusos volt, hiszen akkoriban szinte előlről kellett kezdeni mindent, a színházat a szerzetesi „iskoladrámánál”. Persze azért nem lenne igazságos a helyszínhez az iskolai előadások önképzőkörös, műkedvelő reminiscenciáit fűzni, mert ez a díszterem a maga nemében tökéletes kis kamaraszínház, jól felszerelt színpaddal és hatszáz személyes nézőtérrel.

A színházavató premieren, az első vegyes műsorú rendezvényen, valamint az utána következő előadásokon ezen sorok írója is jelen volt. A közönség télikabátba öltözött gyülekezett, mert még zimankós idő volt, a terem pedig fűtetlen. De aztán lassan-lassan átfűlt a lelkesedés, a színpadi kultúra melegétől. A műsor az Internacionálé elénklésével kezdődött; 25 évi eltiltottság után kissé akadozottan ment a szöveg. De azért nem történt nagyobb gikszer, sőt még a szerzetesi gimnázium megszentelt falai sem dőltek össze. Azután Tapolczai elharsogta a „foltozott írhájú német zsoldosok” balladáját, s ennek a harcias

számnak mintegy dialektikus ellenpárja volt Tatjana levele Anyeginhez Bajor Gizi póztalan, de feledhetetlen muzsikájú felolvasásában. A hallgatónak az volt az érzése, hogy ez a levél így felolvasva egészen más irányba terelte volna Puskin verses regényének cselekményét: Anyegin nem utasíthatta volna vissza Tatjana megrázó szerelmi vallomását. Visszaemlékezünk még Páka Jolán hatásos énekszámaira és a Barna Ancimisoga László művész házaspárnak az akkori elesettségben nagyon is elkelő szívderítő komédiázására.

Április derekán már megerősödött a színtársulat annyira, hogy bemutathatták Molnár Ferenc egyfelvonásosát, a *Marsallt* Ányos Ferenc rendezésében; május 4-én pedig már egy teljes estét betöltő darabban jelentkezhetek: Herymans századfordulói holland író négyfelvonásos halászdrámáját, a *Reményt* adták elő. Maga a darab minden irodalmi értéke és kapitalizmusellenes célzatossága ellenére inkább csak a Horthy-korszak reakciósságához viszonyítva hathatott forradalmi merészségűnek, de az előadás - Abonyi Tivadar rendezésében és Upor Tibor díszletei közepette - kifogástalan volt. Hadd jegyezzük fel kegyeletes visszaemlékezés a valóban áldozatos szereplőknek - azóta bizony már nagyon is megritkult - névsorát: Vízvári Mariska, Tapolczai Gyula, Szilágyi Szabó Eszter, Lázár Gida, Barna Anci, Haraszti Mici, Misoga László, Bessenyei Ferenc, Szederkényi Ada, Kovács Irma, Pető Endre, Bazsaj Lajos, Halasi Iván, Tarnay Vera.

Húsz nap múlva, május 25-én már új - illetve nagyon is régi - darabban jelentkeztek, a *Rang* és móddal. A Budai Színház „műsorpolitikájába” ezúttal belejátszott a családi hagyományok kegyeletes ápolása; a magyar biedermeiert élénk varázsoló darabnak a szerzője ugyanis, néhai való jó Szigeti József, Tapolczai Gyula dédapja volt. Előadása már határozott elkanyarodást jelentett a színház kezdeti „forradalmi” irányától, hiszen benne legfeljebb csak egy kis enyhe társadalomkritika fedezhető fel, a hajdani magyar úri osztály fő hibájának, a módtalan rang, a kastalan ernyő, a cifra nyomorúság életformájának kipelengérezése. A fentebb felsorolt nevekhez ebben a darabban újak is járulnak: Gyimesi Pálma, Bartos Gyula, Szegedi Szabó István.

Sajnos csak eddig tart a Budai Színház krónikája. Több darab előadásának

nem lertük sajtóbeli nyomát, ellenben július 5-én már egy kesernyés hangú „nekrológot” olvashattunk a *Mai Napban*: „A Budai Színház bezárta kapuit ...”

A teljesség kedvéért hadd emlékezzünk meg még néhány sikertelen próbálkozásról. 1946 szeptemberében Pál-ovszky Ödön nyitotta meg a Dolgozók Színházát a Mátyási út 16. szám alatti szakszervezeti házban egy Shaw-darab-bal, *Az ördög* cimborájával. De éppen csak hogy megnyitotta a színházát, s az-tán - mindjárt be is zárta. 1948 tava-szán pedig Galamb Sándor Rottenbiller utcai Kis Színháza jött át néhány napos vendégszereplésre a cisztergimnáziumba. Kolozsváry Béla *Az én falumban* című énekes játékát adták elő.

Azóta sincsen színház Budán. Valóban, színházat csinálni Budán - eltekintve az egykori hagyományos nyári operettektől - még normálisabb viszonyok között is kockázatos vállalkozást jelentett. A Várszínház kivételével még rendes színházi épülete sem volt, s a budai közönsége saját színházai szempontjából inkább közönségnek volt nevezhető. A fátum Tapolcziaké nemes kezdeményezését is utolérte: amilyen mértékben javult a közlekedés Pesttel, olyan arányban szerteszéledt a Budai Színház közönsége és színészi gárdája is. A felszabadulás utáni budai színjátszás ma már csak egy érdekes epizódja a hazai színháztörténelemnek ... A színháztörténet, Thália pedig azóta is elkérdezheti Bornemisza Péterrel: „Vajjon s mikor leszön jó Budában lakásom? I”

A NEW YORK-I METROPOLITAN
OPERA

valósággal csodaszzerű módon, amikor senki sem várta, december végén négy és fél havi sztrájk után, mégis megnyílt: december 29-én az Aidara ment fel ismét a függöny. A szakszervezetek tehát győztek, ki-préseltél: Bingből a három évre kiterjesztett lépcsőzetes fizetésemelési programot, amelynek révén a Met eddigi, 3,5 millió dolláros deficitje meg fog kettőzödni. Persze senki nem kétli, hogy Bing és a milliárdos „trustee”-k meg fogják szerezni a szükséges 7 milliót. Az ügyes igazgató egyébként már azt is kimódolta, hogyan nyújtsa meg az ily módon 31-16-16 hétre zsugorodott szezon: júniusban szezonotoldó fesztivált rendez.

La Tribune de Genève, 1969. december 29.

szemle

BALOGH GÉZA

Gondolatok a képtárban

Varga Mátyás kiállítása
a Nemzeti Galériában

A SZÍNHÁZ hasábjain hosszú hónapokig cikkeztek, vitatkoztak, érveltek díszlettervezőink a magyar színpadi képzőművészet helyzetéről, múltjáról és múltban gyökerező jelenéről. Olvashattunk megvalósult, módosult és még inkább meg nem valósult elképzelésekről. Volt, aki a tervező magányos elszigeteltségéről vallott, az akaratok, szándékok találkozásának sorozatos meghúulásáról, mások a „Gesamtkunst”-ban való feloldódás küzdelmeiről számoltak be saját tapasztalataik alapján. A különféle nézetek összevetéséből megfogalmazódott a díszlettervező funkciójának lényege, helye és szerepe korunk és minden kor, Magyarország és minden ország színházművészetében. A tervező egyéniségének nem csupán a drámában kell feloldódnia, de alkalmazkodnia kell - többek közt és mindenekelőtt - a rendező egyéniségéhez, elképzeléseihez, ízlésvilágához.

Varga Mátyás negyvenesztendő munkásságának gyümölcsöző kiállítása egy darab színháztörténet. Kézzelfogható, ma is jelen idejű lenyomatai régen volt, nagy híru produkcióknak, amelyek már csak emlékeztünkben, recenziókban meg albumokban élnek. Mindig különös varázslat, amikor a reprodukciókról már

jól ismert képet végre eredetiben láthatjuk. Színházban élő és gondolkodó ember számára sokszorosan különös csoda az igazi, már-már egyetlen hiteles dokumentumot „élőben” megismerni olyan előadásokról, amelyekről csak hallott-olvasott, de soha nem láthatott. És egy kicsit újra élni soha nem rekonstruálható, nagyszerű előadások élményét.

A művész számára persze nagyon kockázatos az ilyen vállalkozás. A díszlettervező munkája - ha csak tervek, vázlatok formájában is - fennmarad és újra mérlegre kerül, míg az előadás érvényessége megszűnik a darab „temetésén”, megszűri az emlékezet. Varga Mátyás meri vállalni önmagát, s önmagával együtt alkotótársait, akik szintén jelen vannak munkáiban. Meri vállalni nem szuverén alkotásait, alkalmazkodásait, hivatása lényegét: a mű, a kor szolgálatát. Vállalja idejétmúlt, részletező, naturalista munkáit is, mert egy kor-szak színházszemléletéből fakadnak és az alkalmazott művészetnek vállalnia kell azt a színház-koncepciót, amelyet szolgál. És hogy hittel, nagy mesterségbeli tudással művelte azt is, bizonyítja az e korszakokból való legjobb munkái: a *Jegor Bulicsov*, a *Hamlet*, a *III. Richárd*, a *Nők iskolája* iskolát teremtő díszlettervei.

Ugyanakkor egy hamis mítoszt is eloszlat ez a kiállítás: Varga Mátyást úgy szokás napjainkban emlegetni, mint nagy tudású, tapasztalt mestert, akinek szemlélete, formanyelve ma már elavult, gondos aprólékosságán, részletező realizmusán kellő tisztelettel mosolyogni illik. Hogy mi mindent tud és tudott már harminc évvel ezelőtt is a színpadi képzőművészeiről, azt bizonyítja 1937-es *Amerikai Elektrája*, *Bánk bánja*, 1947-es *Tragédiája* és persze jelenkori munkái: Brecht *Galileijének* színpada, a *Cillei és a Hunyadiak* és a *Mózes* lényegre re-dukált, nagyvonalú és monumentális képi megfogalmazása. (És *Apostol* című leheletfinom és mégis férfias-szikár tuszrajza, hogy egy mondatban szót ejtsünk „szuverén”, színházon kívüli munkásságáról is.)

Ami mégis elégedetlenséggel és bosszankodással tölti el a látogatót, az a kiállítás rendezése. Vitatható az a koncepció, amely - mint a katalógus bevezetője mondja - „a megrendelés kívánalmainak csomópontjában sorakoztatja fel a műveket”. Az időrendi kaoszt magyarázhatjuk azzal, hogy nem színháztörténeti kiállítást látunk, s - aminek

THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CS. TÖRÖK

Résumé

**Tamás Koltai: Le combat engagé pour
Le Bánk Ban**

«Le Bánk Ban» écrit par József Katona est la plus grande tragédie historique hongroise. Bessenyei, dans les années de la cinquantaine, avait déjà une fois interprété le rôle de Bánk et en 1968, dans les colonnes du «Théâtre» il nous a fait part de ses doutes et de ses difficultés en liaison avec cette œuvre et ce rôle. Dans le numéro précédent du «Théâtre», au mois de mai, ce fut le metteur en scène Béla Both qui se prononça sur ce sujet. Tamás Koltai confronte les déclarations de l'acteur et du metteur en scène avec la réalisation.

Péter Molnár Gál: Ah et Oh!

La position d'esprit du metteur en scène dans sa réalisation du Bánk Ban est actuellement beaucoup plus conforme à l'époque qu'auparavant. Il a su retrancher le langage pompeux de cette œuvre de la romantique et il a ainsi réussi à la faire parler dans la langue contemporaine, transmettant des émotions actuelles. Il est particulièrement à apprécier que le Bánk de Bessenyei s'est élevé à l'auto-analyse dépourvue d'emphase d'un homme de nos jours.

**Zsuzsa D. Fehér: Espace de jeu dans
le nouveau Bánk Ban**

Dans la nouvelle présentation du Bánk Ban il n'y a pas de décors, il y a un espace de jeu. On a réussi à créer une atmosphère historique, évitant en même temps le vide de la simplicité fonctionnaliste. La dignité de l'époque arpadienne, sur la scène, est créée par les pierres rustiques dénudées de l'architecture romane et une unique rosace.

István Gáll: Cabarets

Le cabaret politique, de couleur à Budapest, est toujours en vogue. Il y a quelques années, à côté de la Scène de la Gaîté un nouveau cabaret prit le départ, la Scène Microscope. Ce théâtre mérite bien son nom, tant il est petit, intime. Une atmosphère familière s'établit tous les soirs entre les spectateurs et la petite troupe, comme si on était dans une société d'amis. Le critique fait l'éloge du nouveau programme de cette dernière, usant largement de l'improvisation et retrouvant son franc parler d'aplomb. Du nouveau programme de la Scène de la Gaîté, tout en l'estimant bien, le critique relève le manque d'entrain de la mise en scène.

Erika Szántó: Idées sur la télévision

C'est pour la première fois que dans les colonnes du «Théâtre» nous traitons du côté théorique le problème des caractéristiques de genre des télédrames et des rapports de ce genre à l'art théâtral.

Anna Földes: Marionnettes et humains

Kató Szőnyi, metteur en scène en chef au Théâtre des Marionnettes relate les vingt ans d'histoire de ce théâtre. Au début, ils jouaient uniquement pour des enfants, puis plus tard, à l'exemple de l'artiste soviétique Obrazcov, ils développèrent leur propre style dans le jeu pour les adultes. Dans les derniers dix ans ils ont parcouru l'Europe entière et ils sont devenus les mieux connus parmi les troupes de théâtre de la Hongrie. Ils regrettent de n'avoir pas pu remporter des succès jusqu'à présent aussi avec des pièces indigènes et que leur travail n'éveille pas dans le pays des échos aussi résonnants qu'à l'étranger.

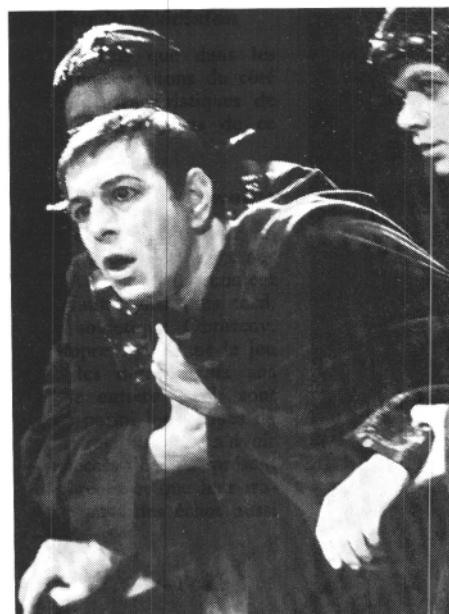
György Székely: Loin de New-York

Cette fois, ce n'est pas un reportage de la vie théâtrale américaine concentrée sur le Broadway et ses alentours. Il s'agit dans cet article des prétentions à la vie théâtrale naissant et se formant dans les villes de province et des édifices qui donnent à cet art un home moderne et d'utilisation variée. Les théâtres universitaires sont aussi des ateliers nouveaux de l'art théâtral, dans lesquels les étudiants de la chaire dramatique, en apprenant le métier, font des programmes pour l'université et pour les habitants.

Robert Wegenast: La scène Svoboda

Le décorateur du Théâtre Attila József de Budapest parcourt dans cet article le développement artistique et la maturation de l'art du grand décorateur tchécoslovaque Svoboda pendant ces derniers vingt ans. Il voit l'importance du créateur de la lanterne magique, de la scène cinématique et atmosphérique dans le fait d'avoir rendu conscient les possibilités d'application

LÁSZLÓ KAZAL
L'ACTEUR DE VIDÁM SZÍNPAD



GYÖRGY KÁLMÁN, QUI JOUE LA RÔLE BIBERACH
DANS LA TRAGÉDIE «BÁNK BAN»
PAR JÓZSEF KATONA

innombrables des matériaux nouveaux, des produits synthétiques et des effets de lumière inattendus.

Lajos Dobák: Expérience et leçon

L'acteur du Théâtre de Veszprém participa récemment au Festival des Théâtres Roumains à Bucarest. L'article relate les expériences que l'auteur y a faites.

**Ida Péterffy: Une comédie charmante
de la fin du XVIIIe siècle**

L'article attire l'attention à la première comédie lyrique et historique hongroise, «La jeune fille de Tétény chez le roi Mathias» oubliée à tort.

Gyula Kunszery: Théâtre — a Buda

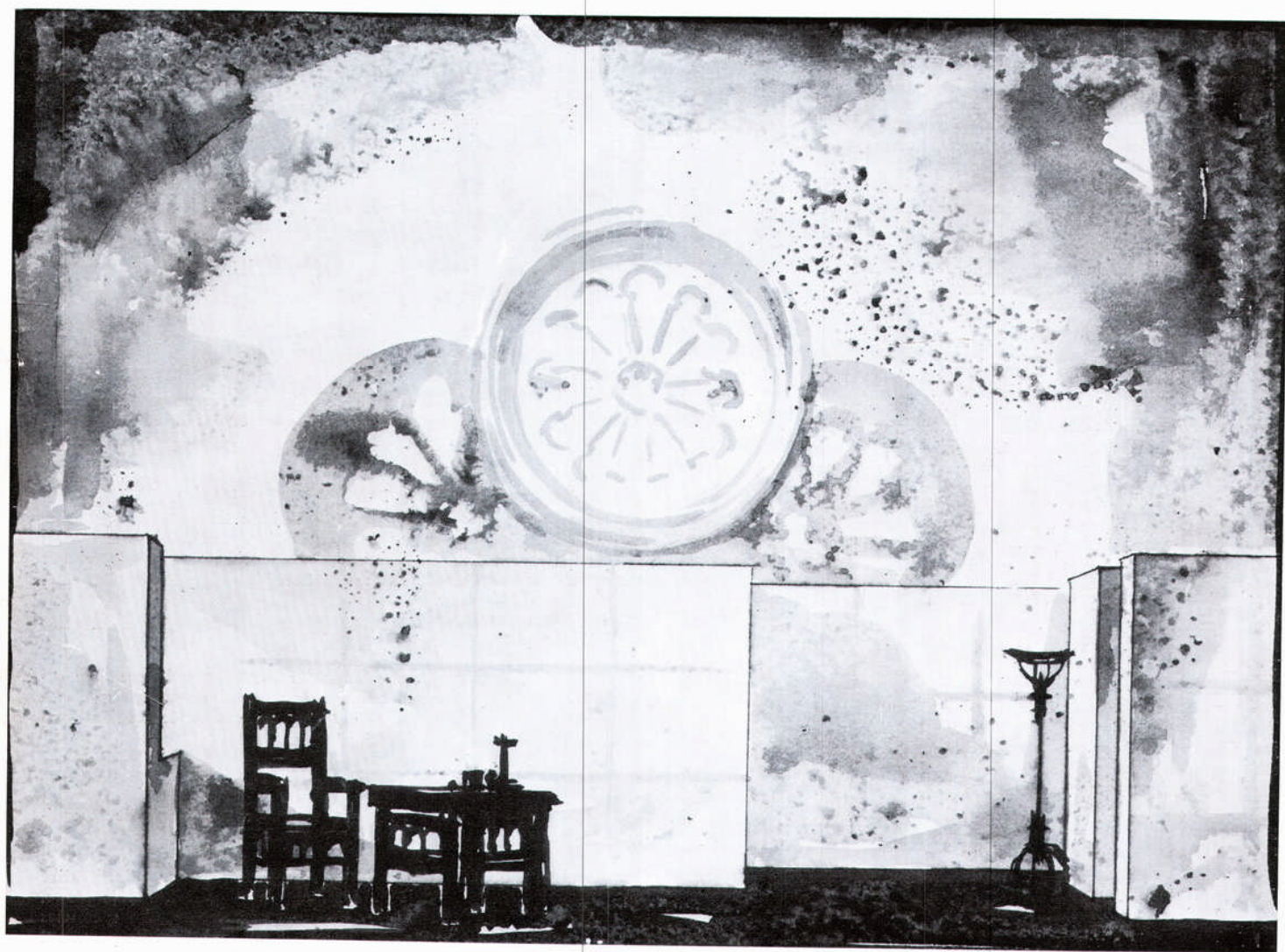
La partie vallonnée occidentale de la capitale hongroise est bien célèbre pour ses nombreux bains thermaux, mais il n'y a pas un seul théâtre. Temporairement, pour la dernière fois dans les premières années d'après-guerre, quelques troupes y présentaient des spectacles à partir de 1945. L'article évoque les premières du Théâtre de Buda.

**Géza Balogh: Idées dans la galerie des
tableaux**

Compte rendu de l'exposition de Mátyás Varga, décorateur du Théâtre National.

**Erzsébet Galgóczi:
L'épouse du procureur général**

Notre revue publie ce nouveau drame hongrois qui a été présenté le 14 avril de cette année au Théâtre József Katona à Kecskemét.



CSÁNYI ÁRPÁD DÍSZLETTERVE KATONA JÓZSEF BÁNK BÁNJÁHOZ (NEMZETI SZÍNHÁZ)